المنظمة العربية للترجمة

ليندا هَتْشيون

سياسة مابعد الحداثية

ترجمة

د. حيدر حاج اسماعيل

بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

المنظمة العربية للترجمة

ليندا هَتْشيون

سياسة مابعد الحداثية

ترجمة

د. حيدر حاج اسماعيل

مراجعة

ميشال زكريا

بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
هَتْشيون، ليندا
سياسة مابعد الحداثية/ ليندا هَتْشيون؛ ترجمة حيدر حاج اسماعيل؛ مراجعة ميشال زكريا.
416 ص. - (آداب وفنون)
بيبليوغرافيا: ص 367 - 400.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-1557-6
1. الأدب - تاريخ ونقد. 2. التمثيل. 3. التصوير. أ. العنوان. ب. حاج اسماعيل، حيدر (مترجم). ج. زكريا، ميشال (مراجع). د. السلسلة.
809.3

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان، هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان، تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيلول (سبتمبر) 2009

المحتويات

مقدمة المترجم

تيسيراً للتعريف بكتاب السيدة ليندا هَتْشيون وأطروحتها وأفكارها، نقسم مقدّمتنا إلى أقسام ثلاثة منسجمة مع عنوان الكتاب الذي هو: **سياسة مابعد الحداثية**.

في **القسم الأول** سنسعى إلى التعريف، أو وصف ظاهرة مابعد الحداثية. وفي **القسم الثاني** سنهتم بشرح أفكار وآراء المؤلفة ونظريتها الخاصة. أما في **القسم الثالث** الأخير، فسنقدم نماذج من كتابات بعض الفلاسفة والمفكرين الذين اعتُبروا من المابعد حداثيين في نظر النقاد، كلهم أو بعضهم، ونعني: دريدا (Derrida) وليوتار (Lyotard) وألتوسير (Althusser)، وفوكو (Foucault)، وأيضاً نيتشه (Nietzsche) الذي لم يكن في عداد المابعد حداثيين، لكنه اعتُبر من جمهورهم، لأنه كان في كتاباته العدمية (Nihilism) بمثابة الممهِّد للظاهرة المابعد حداثية، بَلْه البشارة بقدومها.

I ـ مابعد الحداثية(*)

يُروى أن أول من استخدم كلمة «مابعد حداثي»، بمعنى مفرقٍ

(*) اعتمدنا «مابعد الحداثيّة» ترجمة لـ (Postmodernism) و«مابعد الحداثة» ترجمة لـ (Postmodernity).

للمشهد المعاصر عن المشهد الحديث في عام 1917، كان الفيلسوف الألماني رودولف بانفيتش (Rudolf Panwitz)، بغية وصف عدمية ثقافة القرن العشرين، والعدمية كانت فكرة أخذها من **الفيلسوف** نيتشه[1].

نبدأ بالسؤال: ما هي المابعد حداثية؟

للإجابة عن هذا السؤال لابدّ لنا من أن نبدأ بالتمييز بين ظواهر ثلاث، هي: الحداثة (Modernity) **والحداثوية (Modernism)** ومابعد الحداثية (Postmodernism)، وبخاصة بين **التصورين** الثاني والثالث.

بالنسبة إلى الحداثة نقول، وباختصار: إنها تفيد العلم، والموضوعية، والتقدم، والحرية، **والفرد، وما شابه، فزمن** الحداثة هو الزمن الذي تجلّت فيه **تلك الظواهر**.

أما الحداثوية ومابعد الحداثية، فإننا نرى أن أيسر تفريق بينهما يكون بوضع **قائمة من ست عشرة خاصة من خواصهما** المتقابلة، وتلكم هي القائمة[2]:

	الحداثوية (Modernism)		**مابعد الحداثية** (Postmodernism)
1	القصص العظمى	1	**ضد القصص** العظمى
2	الأفكار الكليّة	2	**التفكيك** للكليات
3	الأصل	3	**الاختلاف**
4	المرجعية الواحدة أو المركز	4	**التعدديّة** أو التوزّع
5	التأليف	5	ضد التأليف
6	الانغلاق	6	الانفتاح
7	التراتبية	7	الفوضى
8	القصدية (وجود الغاية)	8	اللعب
9	الخطة أو النظام	9	الصدفة
10	التشبيه	10	التضاد
11	الحضور	11	الغياب
12	القارئ	12	الكاتب
13	الحتمية	13	اللاحتمية
14	العمق	14	السطح
15	الابتعاد	15	المشاركة
16	العرض	16	الرغبة

(1) Lawrence E. Cahoone, ed., *From Modernism to Postmodernism: An Anthology* (Cambridge, Ma: Blackwell Publishing, 2003), Introduction, p. 3.

(2) Beverly Southgate, *Postmodernism in History: Fear or Freedom?* (London; New York: Routledge, 2003), pp. 128 and 132.

أما بلغة اللّيسيات[3]، فنقول: إن خصائص المابعد حداثيّة تتمثّل في ما يلي:

1 - سقوط صفات عدم الانحياز، والموضوعية، والتوازن، وغياب الغاية، فكلها أيديولوجيا.

2 - سقوط الفكر الثابت والنخبوي (Single Vision)، والكلي (Totalitarian).

3 - سقوط المركز في كل مجال ومكان وزمان وخطاب كلامي (Decentredness).

4 - سقوط التسلسل الزماني للأحداث التاريخية (De - Chronologization).

(3) الليسيّات هي جمع «ليسيّة»، و«ليس» مؤلفة من «لا» و«أيس» (أي الوجود)، فتكون «ليس» مساوية لمعنى «لا وجود».

5 ـ سقوط التعريف والتحديد والتصنيف والتبويب، وكل نظام متشابه (De-Categorisation).

6 ـ سقوط التمييزات الثنائية، مثل ما كان بين «الحقيقة» و«الخرافة».

7 ـ نشوء الميتاخرافة في كتاب التاريخ، ومعها سقوط تصنيف الزمان إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل، وخلط الفترات والحقب الزمنية.

8 ـ سقوط مبدأ عدم التناقض، الذي هو حجر الأساس في التفكير والكتابة الحداثويين. وسقوط مبدأ الاتساق المنطقي أيضاً الذي يعتبر الهدف الأخير للحداثوية.

9 ـ تزعزع مفهوم الهُويّة.

10 ـ تزعزع الأمن والاستقرار والتوازن[4].

وهناك طريقة أخرى للتفريق بين الحداثوية ومابعد الحداثيّة تساعد على فهمنا لمابعد الحداثيّة التي ظهرت في عنوان كتاب السيّدة هَتْشيون، والطريقة تَمْثُلُ في توظيف مصطلح الثقافة، وتحديداً محور الثقافة أو مركز دورانها.

طبعاً، ثمة قرابة بين الثقافة والحضارة، لكن الثقافة ليست الحضارة كلها التي لها ناحيتان: مادية وروحية. وما الثقافة إلا تلك الناحية الروحية من الحضارة التي تشمل الأفكار والعلوم والآداب بأنواعها والفنون بأنواعها، والأديان، والمذاهب، والتقاليد، وما شابه.

إذا نظرنا إلى تاريخ الثقافة، نجد أن محورها الذي دارت حوله منذ سومر (في ما بين النهرين ـ العراق القديم، قبل حوالى أربعة

(4) المصدر نفسه، ص 128 و132.

آلاف سنة قبل الميلاد) والأساطير القديمة (**التي هي أديان دنيوية** مكتوبة بلغة الشعر) إلى الأديان السماوية، **صعوداً إلى القرون الوسطى** في القارة الأوروبية وسيطرة الكنيسة على كل شيء. نقول: **إن المحور** في تلك الأزمنة كان، وبصورة رئيسية، هو السماء، أو **الإله، أو الرب** أو الله. ذلكم كان محور الثقافة التي دارت حوله ونسبت إليه **النشاطات** الإنسانية جميعها. وإذا شئت سمّه مرجعها كلها.

وبظهور الفلسفات العقلية (ديكارت ولايبنتز وسبينوزا) والفلسفات التجريبية ـ الحسية (لوك وهيوم)، وبزوغ فجر العلم الطبيعي، وبخاصة علم الفيزياء (نيوتن وغاليليو)، انتقل محور الثقافة ليصير: الطبيعة.

في الأعوام الممتدة بين عامي 1950 تقريباً و1990، وبعد نُذُرٍ أو تباشيرَ تجلَّت، أكثر ما تجلَّت، في كتابات فلاسفة مثل فويرباخ، وشوبنهاور ونيتشه، ظهرت آثار وأعمال أدبية وفنية زاحت بعيداً عن محور الطبيعة، ودارت حول محور الإنسان وحريته، واعتباره هو المرجعية (Reference) لا سواه، فبدا للمفكرين كل شيء عبارة عن تأويل في تأويل، أو ـ كما قال الفيلسوف الفرنسي لويس ألتوسير (Louis Althusser): لا براءة في القراءة، فنحن في القراءة مذنبون[5].

وما كتابات دريدا وبودريار وفوكو وكوهن، وروورتي إلاّ نماذج من الثقافة الجديدة، ثقافة الدوران حول الذات الحرة في القراءة والكتاب والعمل. وسحقاً للمحاور الثقافية الأخرى.

في مثل هذا الضوء، علينا أن نفهم كتاب السيدة ليندا **هَتْشيون**

(5) Louis Althusser and Etienne Balibar, *Reading Capital*, Translated by Ben Brewster (London: NLB, 1975), p. 14.

سياسة مابعد الحداثية، وفيه نتمكن من فهم الأمثلة الكثيرة التي يزخر **بها الكتاب**: التاريخية منها والأدبية والفنية، حيث يكون التمثيل فيها من إنشاءات الذات الحرة.

II ـ هَتْشيون في سياسة مابعد الحداثيّة

نتقدم الآن إلى الكلام على كتاب السيدة ليندا هَتْشيون:

واضح من عنوان الكتاب الذي هو **سياسة مابعد الحداثيّة** (*The Politics of Postmodernism*)، أن مؤلفته ليندا هَتْشيون (Linda Hutcheon) رمت إلى إنشاء علاقة قويّة بين مذهب مابعد الحداثيّة والسياسة، فالأعمال والكتابات، كما سوف يتبيّن لنا، سواء أكانت أدبية أو فنية أو تاريخية أو أيديولوجية، بأنواعها كافّة، ليست بريئة من التدخل السياسي، بصورة من الصور وبطريقة من الطرق، فالأدب ليس للأدب، ولا الفن للفن، ولا الكتابة لمجرد الكتابة. أما بداية ظاهرة المابعد حداثيّة ـ بحسب المؤلفة، فكانت في السِّتينيات من القرن الماضي، وكانت بداية عامة وغامضة[6].

تجدر الإشارة، ومنذ البداية أيضاً، إلى أن السيّدة هَتْشيون تقرّ بأن تعريف هذه الظاهرة غير موحَّد. وقد استشهدت هي ذاتها بكتاب براين ماك هايل (Brian McHale) الذي يقول ما معناه إن كل ناقد له مابعد حداثيته الخاصة، وهو ينشئها بطريقته الخاصة، وذلك انطلاقاً من زوايا نظر مختلفة. ويضرب ماك هايل أمثلة على ذلك، فيذكر جون بارت (John Barth) والأدب، وتشارلز نيومان (Charles Newman) وأدب اقتصاد التضخم، وجان ـ فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) والكلام على الشرط العام **للمعرفة في نظام** المعلومات المعاصر، وإيهاب حسن (Ihab Hassan) **في طريق** التوحيد الروحي للبشرية ... إلخ[7]. وما دام الحال **كذلك، لم لا** تدلي السيّدة هَتْشيون بدلوها؟ وهذا ما حصل عندما **قدمت منظورها** في ذلك المجال، فكان أطروحة كتابها الذي نحن **بصدد الكلام** عليه، فما هي نظرية السيدة هَتْشيون؟

نجيب فنقول، وبوضوح: إن مابعد حداثيتها عبارة عن «تورّط»، ونقد، وتفكير انعكاسي ذاتي، وكتابة تاريخية مهمتها «تهديم أعراف وأيديولوجيات القوى الثقافية والاجتماعية المسيطرة في القرن العشرين في العالم الغربي»[8]. وتشدِّد هَتْشيون على فكرة مفادها أن المابعد حداثيّ لا «يقدر أن يكون إلاّ سياسياً»[9]. أما صياغتها لمابعد حداثيتها، فإنها تعلن أنها ستكون على مثال الهندسة المعمارية المابعد حداثيّة[10].

وترفض هَتْشيون فكرة السعي إلى إيجاد تعريف جامع مانع لنظريات المابعد حداثية كلها، وترى أن ذلك سيؤدي إلى «زيادة البلبلة ويسهم في النقص الواضح في معنى اللفظ واتّساق استعماله»[11].

كما تشير إلى وجود معسكرين متعارضَيْن لمابعد الحداثيّة: فهناك الخصوم الجذريّون، والمؤيدون أحياناً. ويتألف المعسكر الأول

---

(6) Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*; New Accents (London; New York: Routledge, 1989).

(7) المصدر نفسه، ص 10-11، و Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London; New York: Methuen, 1987), p. 4.

(8) Hutcheon, Ibid., p. 11.

(9) المصدر نفسه، ص 3.

(10) المصدر نفسه، ص 8.

(11) المصدر نفسه، ص 16.

الذي يعتمد أسلوب التهكم الخبيث المتصاعد إلى الغضب السريع من «المحافظين الجدد اليمينيين، والوسط الليبرالي، واليسار الماركسي»[12].

التمثيل السياسي وسياسة التمثيل

بالرغم من استعارة هَتْشيون لمصطلح «التمثيل» من العلم السياسي، فإن سياسة التمثيل عندها هي خلاف التمثيل السياسي، فما هو الفرق؟

التمثيل عند السيدة هَتْشيون «هو خليط، هو قائمة طعام خليطة، فهو يخدم معاني عدة حالاً». وعندما تشرح هذه الفكرة تقول: «لأن التمثيل قد يكون صورة: مرئية، أو لفظية، أو سمعية... وأيضاً، قد يكون التمثيل سرداً قصصيّاً وسلسلة من الصور والأفكار... أو يمكن للتمثيل أن يكون منتوجاً أيديولوجياً، أي ذلك المخطط الواسع المستهدف إظهار العالم وتسويغ أحداثه»[13].

يتبيّن مما تقدم، وبصورة لا لبس فيها، أن التمثيل هنا، هو تمثيل كتابةٍ أو عمل لما يجري حولنا من ظواهر اجتماعية وثقافية وأيديولوجية وما شابه، وليس تمثيل بشر (نوّاب في البرلمان) لبشر (الشعب). وبكلمة نقول: التمثيل إنشاء، وإنشاء جديد.

لذا، تنفي هَتْشيون، وبحسب تحديدها، أن يكون المابعد حداثي «انحلالاً في واقعية متطرفة، بل هو فحص لمعنى الواقع، وكيف يكون سبيلنا إلى معرفته». وتزيد قائلة: «ليست القضية أن

(12) المصدر نفسه، ص 16.

(13) المصدر نفسه، الفصل الثاني، ص 29.

التمثيل يسيطر الآن على المرجع أو يلغيه، بل إنه **الآن يعي وجوده** كتمثيل - أي كمفسِّرٍ (وفعلياً، كخالق) لمرجعه»[14].

بعد ذلك، تصف المؤلفة سياسة التمثيل المابعد **حداثي بأنها** ازدواجية، وتشرح فكرتها بالقول: «ما تفعله **المابعد حداثية هو** تجريد شفافية الواقع وتجريد الاستجابة الانعكاسية **الحداثوية من** طبيعيّتها، وفي نفس الوقت، استبقاء السلطة التاريخية **المجرّبة** لكليهما (وبطريقتها النقدية المتورِّطة).[15]

ولكي تؤكد على تمييزها بين التمثيل السياسي وسياسة التمثيل، جعلت الكاتبة عنوان الفصل الثالث على الشكل التالي: إعادة تقديم الماضي (Re-presenting the Past)، أي إنها عملت على تحليل المصطلح (تمثيل) (Representation) إلى جزأين: البادئة (Prefix) «Re»، ومعناها: «مرة ثانية» أو «من جديد»، و(تقديم) أو (عرض) (Presentation)، فتكون النتيجة: عرض جديد للماضي، أو كما ورد في ترجمتنا: (إعادة تقديم الماضي) بمعنى إنشائه من جديد، فكيف يكون ذلك؟ ولنوسِّع سؤالنا نقول: كيف تَقرأ الكتابات والأعمال الفنية والأدبية والتاريخية وما شابه، الواقعَ الاجتماعيَّ والسياسيَّ والتاريخي والأيديولوجي والثقافي عموماً، وتكون قراءتها جديدة؟ أي مابعد حداثية؟

نرى أن أفضل إجابة عن هذا السؤال تكون باللجوء إلى المفردات الرئيسية في قاموس السيدة هَتْشيون، وهي المفردات التي وظّفتها وأجادت في توظيفها، وهي في سياق شرح ظاهرة المابعد حداثية، ونظريتها تعنى، بوجه خاص، بـ: الميتاخرافة، والتجريد، والتورّط، والسخرية (Parody).

(14) المصدر نفسه، ص 32.

(15) المصدر نفسه، ص 32.

الميتاخرافة (Metafiction) لا تعني الخرافة كما نفهمها في لغتنا العربية، بل كل قصة أو كتابة أو عمل يؤدي فيه الخيال دوراً رئيسياً، مصوِّراً الناس والأحداث بطريقة مختلفة عن الواقع، بغية تمثيل فكرة أو رأي أو موقف ما.

والتورط (Complicity) يفيد، عند هَتْشيون، الاشتراك في الأحداث والوقائع، ووصفها من الداخل. أما السخرية فتعنى بالقصة النقدية التهكمية عموماً.

وتصف الكاتبة دور الميتاخرافة بالقول «إنها لا تعمل على قطع صلتها بالتاريخ أو بالعالم، وإنما تنازع مفاهيم الأعراف والأيديولوجيا المعترف بها، ولا تطلب من قرائها أن يشكّوا بالعمليات التي بواسطتها نمثّل أنفسنا ونمثِّل العالم لأنفسنا». وتضيف قائلة: «فليس بمقدورنا أن نتجنَّب التمثيل، غير أنه يمكن لنا أن نحاول تجنّب جعل فكرتنا عنه ثابتة، والافتراض بأنها تتعدّى التاريخ وتتجاوز الثقافة»[16].

وفي الكتابة التاريخية تميّز هَتْشيون بين الأحداث (Events) والوقائع (Facts)، فالوقائع أحداث قد أضفينا عليها معنى، هي من إنشائنا. لذا، غالباً ما تعمل الخرافة مابعد الحداثية على تحويل الأحداث إلى وقائع من خلال تصفية وثائق السجلات المحفوظة وتأويلها[17]. وكما قال غراهام سويفت (Graham Swift): «الأحداث تتملّص من المعنى، غير أننا نبحث عن المعاني»[18]، وتضيف هَتْشيون مباشرة قائلة: «أو نبتدعها»[19]، وفي موضع آخر تقول بقوة:

(16) المصدر نفسه، ص 51.

(17) المصدر نفسه، ص 54.

(18) Graham Swift, *Waterland* (London: Heinemann, 1983), p. 122.

(19) انظر أيضاً: Hutcheon, *The politics of Postmodernism*, p. 54.

«الأحداث الماضية تُعطى معنًى ولا توهب وجوداً»[20].

والسرّ في ذلك يَمْثُلُ في أنه ليس لدينا سبيل للوصول إلى الماضي، اليوم، إلاّ عبر آثاره الباقية، كوثائقه وشهادة الشهود، ومواد السجلاّت، أي إننا لا نملك سوى مواد تمثيلية من الماضي وعنه، ومنها ننشئ قصصنا وشروحنا[21].

وتعلّق هَتْشيون على هذه الظاهرة بالقول: «إن مابعد الحداثية تكشف عن رغبةٍ لفهم الثقافة الحاضرة على أنها نتاج أشكال تمثيل سابقة، فيصبح تمثيل التاريخ تاريخ التمثيل». وعندما تشرح فكرتها تقول: «إن الفن المابعد حداثي يعترف بتحدّي التقليد (Tradition) ويقبله، وهو: أن لا مهرب من تاريخ التمثيل، لكن يمكن استغلاله والتعليق عليه نقدياً بالتهكّم والسخرية»[22].

وتجدر الإشارة إلى أن رولان بارت (Roland Barthes) يمضي إلى ما هو أبعد من فكرة هَتْشيون، عندما يتمادى قائلاً: «لا وجود لما هو طبيعي في أي مكان، فليس هناك إلاّ ما هو تاريخي»[23].

تكلمنا إلى الآن عن مصطلح الميتاخرافة عند هَتْشيون. لنتابع ونتكلم عن مفهومنا للمصطلح الثاني الذي ذكرناه، ألا وهو: التجريد (De-Doxification):

إن لفظة (Doxy) أو (Doxa) تعني «العقيدة الثابتة الجامدة»، أو «الرأي العام» الذي يعتبر طبيعياً فلا يتغير. والثقافة عموماً، والغربية

(20) المصدر نفسه، ص 78.

(21) المصدر نفسه، ص 55.

(22) المصدر نفسه، ص 55.

(23) المصدر نفسه، ص 58، و **Roland Barthes**, *Roland Barthes by Roland Barthes*, Translated by Richard Howard, 1st American Ed. (New York: Hill and Wang, 1977).

منها بخاصة، التي تركز السيدة هَتْشيون على فحصها، تتألف - برأيها - من أشياء ومسائل يُزعم أن لها طبائع ثابتة. وتعتقد هَتْشيون أنه يمكن نقد تلك الثقافة التي لا ترى فيها إلاّ معتقدات وأيديولوجيات من إنشاء البشر. وهنا يتدخّل (هي تفضل أن تقول يتورط) المنهج المابعد حداثي، عاملاً على تجريد أو تعرية تلك الأشياء والمسائل، لأنها في المقام الأخير، عبارة عن أشكال من التمثيل تجمَّدت بالممارسة الأيديولوجية. وتجدر الإشارة إلى أنها تستخدم أحياناً، وكمرادف للفظة التجريد (De-Doxification)، لفظة نزع الشيء من طبيعيّته المفترضة أو المزعومة (De-Naturalization)[24]. مثل هذا الكلام يؤدي إلى رفض الموضوعية في كل مؤلفاتنا وأعمالنا، إذ يغدو كل ما يوجد هناك إن هو إلا إنشاء في إنشاء، وتأويل في تأويل، وبكلمة واحدة: تمثيل[25].

وخلافاً لما نبّه إليه ابن خلدون في مقدّمته الشهيرة، من ضرورة تجنّب الانحياز في كتابة التاريخ وما يفرضه الاتجاه العلمي في زماننا من وجوب الموضوعية في الأبحاث جميعها، فإن مابعد الحداثية تقول، وعلى لسان هَتْشيون: «إن صفات العَرَضية الموقتة، وعدم الفصل النهائي في الأمور، والتحزّبيّة، وحتى السياسة الصريحة... هي الصفات التي تحلّ محلّ الوضعيّة التي تفيد الموضوعية والبراءة من النوازع الذاتيّة التي تنكر الطبيعة التأويلية والتقييميّة بصورة ضمنيّة للتمثيل التاريخي»[26].

بعد التجريد نتقدم إلى الكلام على التورّط عند هَتْشيون، فنقول

(24) Hutcheon, Ibid., p. 58.

(25) المصدر نفسه، ص 70.

(26) المصدر نفسه، ص 71.

إن التجريد بداية التورّط، فعند الكلام عن المواد المشابهة للنص والمحيطة به (مثل الهوامش وما شابه)، يقول ليونيل غوسمان (Lionel Gossman): «إن انقسام صفحة كتابة التاريخ (بواسطة الهوامش) هو شهادة على الانقطاع بين «الحقيقة الفعلية» والسرد القصصي التاريخي»[27].

وأكثر ما يتجلّى التورّط في ممارسة التهكم عن طريق استعمال القصة أو الكتابة الساخرة. تقول هَتْشيون: «الباروديا مابعد الحداثيّة هي نوع من المراجعة التنفيذية للماضي أو إعادة قراءته يؤكد على قوة أشكال تمثيل التاريخ ويدمّرها»[28]. وتنفي الكاتبة أن تكون الباروديا حنيناً إلى الماضي (Nostalgia). إنها «وبصورة جوهرية تهكّمية ونقدية»، فهي نقدية تفكيكياً وخلاّقة بنائياً[29].

وكما تقول شيري ليفاين (Sherrie Levine): «كل كلمة وكل صورة مؤجَّرة ومرهونة، فنحن نعرف أن الصورة ليست إلاّ فضاءً تمتزج فيه وتتصادم صور متنوعة، ولا واحدة منها صورة أصلية، فالصورة هي نسيج من المقتبسات مستمدة من مراكز للثقافة لا تحصى»[30].

فبعكس النظرة السائدة عن الباروديا التي تعتبرها بريئة من

(27) المصدر نفسه، ص 84، و Lionel Gossman, «History and Literature: Reproduction or Significance,» in: Robert H. Canary and Henry Kozicki, eds., *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding* (Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 1978).

(28) Hutcheon, Ibid., p. 91.

(29) المصدر نفسه، ص 94.

(30) المصدر نفسه، ص 94، و Sherrie Levine, «Five Comments,» in: Brian Wallis, ed., *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists* (New York: New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Ma: MIT Press, 1987).

السياسة ولاتاريخية، تقول هَتْشيون: «إن الفن مابعد الحداثي يوظّف الباروديا والتهكّم (Irony) لينخرط في تاريخ الفن وذاكرة المشاهد في عملية إعادة تقييم الأشكال والمضامين الإستطيقية عبر إعادة النظر في تمثيلها السياسي الذي جرت العادة على عدم الإقرار به»[31].

III– نماذج من كتابات بعض مفكري المابعد حداثية

جان ـ فرانسوا ليوتار

هو مفكر فرنسي ينتمي إلى ما يمكن تسميته ظاهرة تدمير ما عرف بـ «مشروع عصر التنوير»، الذي قام على ركنين هما: العقل والذات العاقلة، فالعقل يجب تحطيمه والذات يجب إزاحتها من مركز الدائرة في التفكير عموماً والتفكير الفلسفي خصوصاً.

وهو، مثل غيره من معاصريه الفرنسيين، يعتبر نيتشه (Nietzsche) مثالاً يحتذى في عملية الهجوم المتقدم على العقلية الغربية (Western Logocentrism). وخلاف غيره الذي استفاد من مذهب هايدغر (Heidegger)، يعتمد ليوتار على فتغنشتاين (Wittgenstein) للانقضاض على ذلك التعلق الفلسفي بفكرة الوحدة (Unity)، والكلية (Totality)، والأساسية (Foundations)، وطغيان الفكر التمثيلي (Representational Thought)، والحقيقة الشاملة (Universal Truth) . . . وما شابه من أفكار ومذاهب فلسفية. وتجدر الإشارة إلى أنه استفاد أيضاً من فييرابند (Feyerabend) لجهة نظريته التي جوهرها الفوضى المعرفية (Epistemological Anarchism) لهدف صياغة ما يسميه بـ «شرط المعرفة مابعد الحداثيّ» (The Postmodern Condition of Savoir)، فالحداثة عند ليوتار، مصطلح يطلق على أي

(31) Hutcheon, Ibid., p. 96.

صورة للمعرفة تَصنع لنفسها مشروعية بواسطة لغات ورائية مثل لغة تقدم العقل والحرية وتجليّات الروح وانعتاق البشرية.

مقابل ذلك، يحدد ليوتار لغة مابعد الحداثة سلبياً، بقوله إنها اللغة الكافرة باللغات الورائية و«القصص العظمى» («Grand Narratives»)، وإيجابياً، بقوله إنها لغة مسلسل من التعارضات[32]. ويقول أيضاً: «أن تتكلم يعني أن تحارب وأنت لاعب، والكلام يدخل في باب المباريات الرياضية العامة[33]. والمجتمع له مظهر رياضي تغفله النظرية التي تقول إن درس العلاقات الاجتماعية يكون باعتبار اللغة مجرد أداة تواصل[34]، فالمطلوب نظرية في الألعاب»[35]. لذلك هو يقترح بديلاً للغات الورائية، لغات قصصيّة محلّية صغيرة متعددة على صورة ألعاب لغوية.

وفي كتابه ذي العنوان **حالة مابعد الحداثة** (*The Postmodern Condition*)، يذكر ليوتار أن درسه للمعرفة وشرطها في المجتمعات المتقدمة جداً، كان هو الغرض من الكتاب، وأنه استعمل صفة «مابعد الحداثة» لوصف تلك المعرفة في تلك المجتمعات. وهو المصطلح الرائج، الآن، في القارة الأميركية، في أوساط علماء الاجتماع والنقاد.

ويقول في نفس الكتاب، إن معرفة مابعد الحداثة ليست مجرد أداة في يد السلطات، بل هي تهذّب حساسيتنا تجاه الفوارق

(32) «What is Postmodernism?» 1984, p. 87.

(33) المصدر نفسه، ص 10.

(34) Kenneth Baynes, James Bohman and Thomas McCarthy, eds., *After Philosophy: End or Transformation?* (Cambridge, Ma: MIT Press, 1987), p. 73.

(35) المصدر نفسه، ص 79.

(الاختلافات) (Differences)، وتقوّي قدرتنا على التسامح، ومبدؤها ليس تناسب الخبير، بل أغلاط المبدع[36].

ويعتقد ليوتار أن اللجوء إلى القصصيّة على صعيد المعرفة تَرافَقَ مع انعتاق البورجوازية من السلطات التقليدية. والمعرفة القصصيّة ساهمت في حل مشكلة مشروعية السلطة البورجوازية الجديدة، فنشأت أسئلة من قبيل: من له حق القرار بالنيابة عن المجتمع؟ والجواب كان رسم الشعب بطلاً، والإجماع الشعبي، فالناس يتجادلون حول ما هو العدل والظلم بنفس الطريقة التي يتجادلون بها حول ما هو الحقيقي وغير الحقيقي، وهم يحسنون قوانين اتفاقهم، تماماً كما يفعل العلماء عندما ينتجون نماذج (باراديغمات Paradigms) لتعديل قوانينهم في ضوء ما تعلموه[37].

جاك دريدا (Jacques Derrida)

بكتبه الثلاثة: **الكتابة والاختلاف** (*Writing and Difference*)، **الكلام والظواهر** (*Speech & Phenomena*)، **وتفكيك علم القواعد** (*Deconstruction of Grammatology*)، التي هبطت دور النشر في عام 1967، احتفى دريدا بمشروع تهديم، أو تفكيك (Deconstruction) الميتافيزيقا الغربية، أو ما عرف باسم «المركزية المنطقية» (Logocentrism)، التي خاصتها إقامة التقابلات الهرمية، مثل: التقابل بين العلم أو العقل والأسطورة، وبين المنطق والخطاب (Rhetoric)، وبين المعقول والمحسوس، والكلام والكتابة، وبين

(36) Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi, Foreword by Fredric Jameson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 75.

(37) Baynes, Bohman and McCarthy, Ibid., p. 81.

الحَرْفي (الحقيقي) والتصويري (المجازي)، **وبين الطبيعة والثقافة**، وبين الحدس (المعرفة المباشرة) والدلالة (**Signification**). **وهو يرى** أن هذه الأنظمة الفكرية ليست من طبيعة الأشياء، **بل هي انعكاس** لاستراتيجيات الاستثناء والقمع، فمهمة التدمير أو **التفكيك، هي** الكشف عن التناقضات والمفارقات الباطنة التي تخفيها **الأنظمة** الفلسفية (تلك)، لهدف حلها وليس لهدف قلب نظامها، ثم **مجابهة** مسألة الوجود الحاضر التي صدرت عنها.

ودريدا يستخدم استعارة أخذها من ليفي ستراوس (Lévi Strauss)، وهي أن الهدّام (Deconstructor) هو (Bricoleur) (Handyman)، الذي مهمته أن يستخدم استخداماً جيداً أدوات ومواد وإستراتيجيات الآخرين من دون أن يبني عمارة له.

القراءة الهدّامة (التفكيكية) هي تلك التي تبحث عن «التوتر» (Tension) الموجود بين الحركة - أو الإشارة - (Gesture) والجملة (Statement) في النص!، وتبحث عن الطرق التي يمكن بها الاجتثاث الضمني للأفكار المصرَّح بها في النصّ (تفكيك النصّ)، فما يبدو هامشياً قد يكون جوهرياً. وعندما يتحدث دريدا عن نهايات الإنسان، يقصد البحث عن إمكانية نوع من الفلسفة من دون مركز، ومن دون ذات متعالية (Transcendental)، أو مؤلِّفة، ومن دون غايات هادية تكون مصدراً لمعاني مشاريعنا وممارساتنا[38].

لويس ألتوسير

كانت مسألة الأيديولوجيا من أهم المسائل التي نظر فيها ألتوسير، من وجهة نظر ماركس، الذي اعتبر الأيديولوجيا تزييفاً وقَلْباً للواقع، فما هي نظرية ألتوسير الجديدة؟

(38) المصدر نفسه، ص 125-152.

إن «الذات» (Subject) في نظر ألتوسير هي جوهر الأيديولوجيا العامة. ما هو المقصود بـ «الذات»، أو الذوات، وهل هناك فرق بين الذوات والأفراد؟

للإجابة عن هذا السؤال، أستشهد أولاً بالقول التالي لألتوسير نفسه، وهو: «الأيديولوجيا تظهر العلاقة الواقعية مخفية في ثوب العلاقة الوهمية. والعلاقة الوهمية هذه هي علاقة تعبر عن إرادة (قد تكون محافظة أو منسجمة أو إصلاحية أو ثورية)، أو تعبر عن أمل، أو حنين، ولكنها لا تصف الواقع»[39].

ثم أستشهد بالقول التالي لألتوسير أيضاً: «إن مقولة الذات تؤلف كل أيديولوجيا، لكن أضيف في الوقت نفسه فوراً فأقول إن مقولة الذات تؤلف كل أيديولوجيا، فقط مادامت وظيفة الأيديولوجيا (ووظيفتها تعريفها)، هي تأليف الذوات من الأفراد المحسوسين»[40]. من هذين القولين، نحصّل النتائج التالية:

1. الأيديولوجيا تعريفاً هي وظيفتها.

2. وظيفة الأيديولوجيا صناعة الذوات من الأفراد أو تحويل الأفراد إلى ذوات.

3. الذات هي الفرد ذو الإرادة، أو الأمل، أو الحنين، فالفرد ذو الإرادة المحافظة، هو ابن الأيديولوجيا المحافظة، والفرد ذو الإرادة الثورية، هو ابن الأيديولوجيا الثورية.

---

(39) Louis Althusser, *For Marx*, Translated by Ben Brewster (New York: Pantheon, 1969), p. 234.

(40) Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Translated by Ben Brewster (London: New Left Books, 1971), p. 160.

4. كل علاقة إرادية، هي علاقة وهمية، **لأن الواقع، هو واقع** علاقات مادية لاإرادية. طبعاً من زاوية المادية التاريخية.

لكن كيف تحوِّل الأيديولوجيا الأفراد إلى ذوات معبرة **عنها؟**

قلت: للإجابة عن هذا السؤال، أتصور ألتوسير مشيراً **إلى ما** يسميه بـ «أجهزة، أو الآليات الأيديولوجية للدولة»[41] (Ideological State Apparatuses).

هذه الآليات الأيديولوجية للدولة، هي غير الآليات القمعية للدولة (Repressive)، التي نجد مثالها في الحكومة، والجيش، والشرطة، والمحاكم، والسجون، وما شابه، التي تعمل عن طريق العنف أو القمع.

إذا صحت تسميتنا لهذه الأجهزة أو الآليات بالمؤسسات، فإننا نذكر منها اللائحة التالية التي وضعها ألتوسير نفسه، في الكتاب المشار إليه نفسه[42]:

1. المؤسسات الدينية، كالكنائس (بالنسبة إلى المسيحيين). ونضيف فنقول: الجوامع أو المساجد بالنسبة إلى المحمديين، والهياكل والمعابد بالنسبة إلى غيرهم.

2. المؤسسات التربوية، مثل المدارس والمعاهد العامة والخاصة.

3. مؤسسة الأسرة.

4. المؤسسات القانونية.

5. المؤسسات السياسية، مثل الأحزاب.

6. المؤسسات النقابية.

---

(41) المصدر نفسه، ص 135-149.

(42) المصدر نفسه، ص 136-137.

7. المؤسسات الإعلامية، أو مؤسسة الاتصالات، مثل الصحافة ومحطات الإذاعة والتلفزيون.

8. المؤسسات الثقافية، كمؤسسات الأدب والفنون والرياضة.

لكن هذه المؤسسات وسائل التحويل. ماذا عن كيفية التحويل، أو طريقة التحويل؟

يشرح ألتوسير طريقة حصول التحويل، بأن يضرب مثلاً عنها، من الأيديولوجيا الدينية المسيحية، معتقداً أن نفس الطريقة تحصل بالنسبة إلى أنواع الأيديولوجيا الأخرى، مثل الأيديولوجيا الأخلاقية والقانونية والسياسية والفنية (الإستطيقية) . . . إلخ. كيف تعمل الأيديولوجيا الدينية المسيحية؟ يشبِّه ألتوسير الأيديولوجيا الدينية المسيحية بشخص يلقى خطاباً، فيقول مخاطباً أحد الأفراد، بهدف تحويله إلى ذات مسيحية: «أنا أقدم نفسي إليك، يا من تُدعى بطرس، لأخبرك أن الله موجود، وأنك مسؤول أمامه. إن الله يقدم ذاته إليك، عبر صوتي، وهو يقول: هذا هو أنت، أنت تكون بطرس وهذا أصلك، لقد خلقك الله . . . إلخ»[43].

ميشال فوكو

في داخل المجتمع (لا الدولة)، نظر فوكو مثلما نظر ماركس. لكنه، خلافاً لماركس، لم يحصر علاقات القوة المخفية في عقود العمل فقط، بل وجدها أيضاً في مؤسسات أخرى، مثل: المستشفيات، والمدارس، والسجون، والدور الخاصة بالمجانين والعجزة (الملاجئ)، والجيش، والأسرة . . . وغيرها.

في كتاب **تاريخ الجنس** (*The History of Sexuality*)، يذكر فوكو أنَّ النموذج القانوني للقوة نقع عليه في صورة الأمير الذي

(43) المصدر نفسه، ص 166.

يرسم الحقوق، والأب الذي يمنع أفراد العائلة، والمراقب (Censor) الذي يُلْزِم بالصمت ...في جميع هذه الحالات تتخفّى القوة بصيغ قانونية، وفي جميع هذه الحالات يكون المطلوب ـ نتيجة لذلك ـ واحداً، وهو طاعة الناس، فالفرد الذي يواجه القوة/ القانون، هو الذات المطيعة. بكلمة أخرى، «هناك قوة شرعية في جانب، وإنسان مطيع خاضع في الجانب الآخر»[44]. هذه القوة المطابقة للقانون هي قوة كبح أو قوة قمعية. إنَّها قوة سلبية مانعة، قوة نواة، القوة التي تقول: لا، فليس غريباً أن يكون رمزها السيف (في أيامنا، بعض الدول شعارها النسر أو الأسد).

ذلك كان في الماضي، منذ القرن الثاني عشر وعبر القرون الوسطى. غير أنَّه في القرون السابع عشر، والثامن عشر، والتاسع عشر والعشرين ظهر نوع جديد من القوة مضاد للنوع القديم الذي ارتبط بمفهوم سيادة الملك. هذا النوع الجديد **يسميه فوكو «قوة النظام»** (The Disciplinary Power). **وهو، في رأيه، من أعظم** إنجازات المجتمع البورجوازي[45]. **وهو ليس مرتبطاً بصورة القانون**، ونقول: **لا يمثله قانون من القوانين**[46]. وهو بالإضافة إلى ما تقدم، لا يقدر **نظام الكبح أو القمع** (Repression) أن يصفه. هذا النوع الجديد من القوة لا يثبته **مفهوم الحق**، بل **مفهوم التكنيك** (Technique)، ولا يفهم بالإشارة إلى القانون، بل بواسطة التطبيع (Normalization)، ولا بالعقاب، بل بالمراقبة والضبط (Control)،

(44) Michael Foucault, *The History of Sexuality*, Translated by Robert Hurley (New York: Vintage, 1980), vol. 1, p. 85.

(45) Michael Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and other Writings, 1972-1977*, Edited by Colin Gordon, Translated by Colin Gordon [et al.] (Brighton, Sussex: Harvester Press, 1980), pp. 104 - 105.

(46) Foucault, Ibid., p. 89.

أي بطرق ووسائل تتعدى الدول وأجهزتها[47]. هذا النوع من القوة لا يملكه فرد أو مجموعة من الأفراد، أي إنَّه ليس له مركز أو محل معين، إنَّه علاقة قوة تمارس مع لغة الصدق وإنتاج الصدق. يقول فوكو: «يجب تحليل هذه القوة باعتبارها قوة دائرة، أو بالأحرى كشيء لا يقوم بوظيفة إلا بصورة مسلسلة، فلا يمكن مَوْضَعتها هنا أو هناك، أو في يد إنسان، أو اعتبارها بضاعة، أو جزءاً من ثروة. هذه القوة تستخدم أو تمارس عبر تنظيم يشابه الشبكة. والأفراد لا يدورون بين خيوطها فقط، إنَّهم دائماً بوضع فيه يخضعون لهذه القوة ويمارسونها»[48]. وهذه القوة لا تفهم بتصوّر قانوني كعلاقة بين حاكم سيّد (Sovereign) ورعاياه، ولا بفكرة التضاد بين الدولة والمجتمع.

باختصار نقول: إنَّ فوكو قد استبدل المفهوم القانوني للقوة بما يسميه علاقة القوة الموجودة في كل ناحية من نواحي المجتمع، لأنَّها تنطلق من كل ناحية من نواحيه، كأنَّما شبكتها والمجتمع على هويّة واحدة[49].

(47) المصدر نفسه، ص 89.

(48) المصدر نفسه، ص 98.

(49) المصدر نفسه، ص 92-93 و142. يستشهد فوكو بماركس الذي رفض المفكرين الذين يلحون ويتشبثون بمسائل تتعلق بالأصل (Origin). هذا ما قاله ماركس الشاب في **مخطوطات** (Manuscript): «إذا كنتم تسألون عن خلق الطبيعة والإنسان، فإنَّكم بذلك تتجردون من الإنسان والطبيعة، فتؤكدون على أنَّهما غير موجودين، مع ذلك تريدون مني أن أبرهن لكم أنَّهما موجودان. أقول لكم: تخلّوا عن تجريدكم فسوف تتخلون أيضاً عن سؤالكم. أو إذا أردتم أن تظلوا على تجريدكم كونوا منسجمين (منطقياً) فإذا فكرتم أنَّ الإنسان والطبيعة لا وجود لهما ففكروا أنَّكم أنفسكم لا وجود لكم، لأنَّكم أنتم أيضاً طبيعة وإنسان، فلا تفكروا، ولا تسألوني، لأنه حالما تفكرون وتسألون، فإنَّ تجريدكم من وجود الطبيعة والإنسان ليس له معنى»، انظر: Loyd D. Easton and Kurt H. Guddat, eds., *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1967), pp. 313-314.

وشبكة القوة هذه في المجتمع الحديث **تقوم بالتطويع** (Disciplinary)، أي بإخضاع الأفراد وصياغتهم **وفقاً للمعارف** الجديدة، ففي كتابه **النظام والعقاب: ولادة السجن** (*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*)، الذي هو أول كتاب **يشرح فيه** نظريته في القوة. يقول فوكو: «إنَّ علوم الجريمة والطب **والنفس** والتربية والاجتماع... وغيرها من العلوم الإنسانية، تنتج آليات (Techniques) وفنوناً للمراقبة والفحص والتصنيف (Sorting) وصياغة الأفراد وتطويعهم وتطبيعهم (Normalizing) وفقاً لأنظمتها المعرفية»[50]. أكثر من ذلك، اعتقد فوكو أنَّه لا توجد معرفة لا تفترض وجود قوة وراءها، وليست هي مؤلفة لقوة في نفس الوقت.

ختاماً نقول، إنَّ أعظم إنجاز لكتاب فوكو **النظام والعقاب**، كان في وضعه نظرية، وفي تحليله لبنية من السيطرة (Domination) في المجتمع الحديث تجاوزت ميدان البحث الذي افتتحته النظرية الماركسية التقليدية بفكرة نمط الإنتاج. بعد ظهور هذا الكتاب لم يعد بإمكان المؤرخين الماركسيين أن يبقوا زاعمين أنَّهم وحدهم القادرون على تقديم نقد للمؤسسات الليبرالية، نقد قادر على الكشف عن بنى سيطرتها وعن خصوصيتها التاريخية. إنَّ تاريخ السجون الذي رسمه فوكو ينسف النظرة الليبرالية التي مفادها أنَّ السجون هي بمثابة تقدّم إنساني على أنظمة العقاب السابقة، والنظرة الماركسية التي لا تراها أكثر من تشكيل ثانوي لنمط الإنتاج. كتاب فوكو المشار إليه يكشف عن بنية للسيطرة في السجون الحديثة يسميها تكنولوجيا القوة (A Technology of Power). وهذه البنية لم تكن مرئية بمقولة نمط الإنتاج. السجون لا يمكن تحليلها من زاوية

(50) Michael Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, p. 221

الماركسية، ذلك لأنَّ مقولتَي الاستغلال (Exploitation) والاغتراب (Alienation) تختصان بالسيطرة في ميدان العمل (Labor Process) فقط. عيب النظرة الماركسية التاريخية، في نظر فوكو، أنَّها كلية (شموليّة) (Total) تختزل كل أنواع السيطرة إلى السيطرة على مستوى العمل.

خلاصة القول، هي في أن فوكو يكشف القناع عن أن المجتمع المدني عبارة عن ذوات خاضعة لعلاقات القوة/ المعرفة المتعددة المراكز في طول المجتمع وعرضه. وهنا، نسأل: ماذا يبقى من معنى المجتمع المدني؟

فريدريك نيتشه

يُعتبر الفيلسوف نيتشه من السلف الذين كانت كتاباتهم بمثابة البشارة لقدوم المابعد حداثية.

أما أفكاره فكانت نقداً وهدماً للثقافة الغربية في زمانه كلها، لذا عرفت بـ: «العدمية» (Nihilism)، فالفيلسوف الحقيقي، برأيه، هو حامل المطرقة الهدّام.

وكل فلسفة إنْ هي إلاّ وجهة نظر صاحبها، إنها منظورية (Perspective)، بل أكثر من ذلك، هي سيرة صاحبها الذاتيّة (Auto-Biography). وقد شرح نيتشه الظواهر بمبدأ أطلق عليه اسم إرادة القوة (The Will of Power). وفي ما يلي بعض التفاصيل عن فلسفته، ونذكر هنا أن كتاباته تعتبر بشيراً لمابعد الحداثية:

المنظورية النسبية (Perspectivism): يمكن القول إن للأساس الذي تقوم عليه نظرية نيتشه «المنظورية النسبيّة» ركنين هما: نقده اللاذع لقيمة الصدق والمعرفة، ثم قوله إن الوقائع (Facts) هي

بالضبط ما ليس موجوداً، فثمة تأويلات فقط[51]. يقول نيتشه إن «الجهاز الذي نملكه للحصول على المعرفة ليس مصمماً للمعرفة»[52]. المعرفة عند نيتشه ذات علاقة شرطية بالشيء، علاقة تتجلّى فيها قيمنا ومنافعنا وأهدافنا، نحن العارفين. الموضوعية في المعرفة «ليست تأملاً خُلْواً من المصلحة..، فهناك فقط رؤية منظورية، فقط معرفة منظورية...»[53].

ويرفض نيتشه مفهوم الصدق (Truth) ومفهوم البرهان (Argument): «فالحياة ليست برهاناً. لقد نظمنا عالماً لنا بحيث نقدر أن نعيش فيه، (وذلك بتأثيثه) بالأجسام، والخطوط، والسطوح المستوية، وبعلاقة السبب ـ النتيجة، وبالحركة والسكون، والصورة والمضمون. من دون مواد الإيمان هذه لا يقدر أحد أن يعيش. لكن، كل ذلك ليس برهاناً على وجود تلك المواد، **فالحياة ليست برهاناً**، وشروط الحياة يمكن أن **تشمل الخطأ**»[54]. ويقول: «ومهما يكن المعتقد ضرورياً لحفظ النوع (Species)، **فهو لا علاقة له إطلاقاً** بالصدق»[55]. «**أما معيار الصدق فيمثُلُ في تعزيز الشعور بالقوة**»[56].

(51) المصدر نفسه، ص 481.

(52) المصدر نفسه، ص 496.

(53) Friedrich Wilhelm Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, Translated by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage Press, 1968), p. 12.

(54) Friedrich Wilhelm Nietzsche: *Beyond Good and Evil*, p. 4, and *Gay Science; with a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*, Translated with Commentary by Walter Kaufmann (New York: Vintage Press, 1974), p. 121.

(55) Friedrich Wilhelm Nietzsche, *The Will to Power*, Translated by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, Edited by Walter Kaufmann (New York: Random House, 1967), p. 487.

(56) المصدر نفسه، ص 455-534.

«ونحن لا نعرف أنفسنا، نحن الباحثين عن المعرفة»[57].

الشك المدمِّر (Destructive Skepticism): نضيف إلى ما تقدم بالقول إن تفكير نيتشه يمتاز بحِسْبانه القيم ذات أولويّة على المعرفة، فهو يرى أن حواسنا وعقلنا لها نزعة فطرية قيميّة، فالقبول من أيّ منها يعبّر عن نوع من التفضيل، وكلاهما يصبغان على الحقائق لوناً مثالياً، فالقول التقييمي الذي يصدر عن شخص، مثل القول التالي «أنا اعتقد أن هذا (الأمر) كذلك»، هو جوهر الصدق، لأنه في التقييم، يتمّ التعبير عن شروط حفظ النوع البشري، ونموّه»[58]. ويؤكد نيتشه أن جهاز المعرفة، بكلّيته، هو «جهاز تجريد وتبسيط، وليست وظيفته الحصول على المعرفة، وإنما امتلاك الأشياء»[59]. وما ثقتنا بالعقل ومقولاته، وبالديالكتيك والمنطق، لقدرتها على البرهان على صدق قضية، وإنما لنفعها للحياة[60].

وقد نما المنطق في مملكة الرغبات والحاجات الأرضية، ومنها طلع، وهو يشتمل على غريزة القطيع، والافتراض بأن الأرواح متشابهة أو متساوية. ويعتبر نيتشه إرادة المساواة، هذه، صورة من صورة إرادة القوة[61].

وليست طبيعتنا في أن نعرف، بل هي في أن نفرض على الفوضى المقدار من النظام، والصورة الذي تقتضيه حاجاتنا العملية. وما يفعله العقل هو مبتدعات، كل القصد منها جعل الأشياء متشابهة ومتساوية، أي مفهومة وقابلة للحساب.

(57) Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, Preface, p. 1.

(58) Nietzsche, *The Will to Power*, p. 275.

(59) المصدر نفسه، ص 274.

(60) المصدر نفسه، ص 276.

(61) المصدر نفسه، ص 277.

استناداً إلى ما تقدم، يقول نيتشه إننا نحن الذين ابتدعنا «الشيء»، و«الشيء المطابق»، و«الموضوع»، و«الصفة»، و«الجوهر»، و«الصورة»، لجعل ما اختبرناه من أمور متطابقاً وبسيطاً. لذا «يبدو لنا العالم منطقياً لأننا صنعناه كذلك (بإرادتنا)»[62].

خاتمة

في خاتمة كتابها، تدافع السيدة هَتْشيون عن ظاهرة المابعد حداثية، فتنفي أن تكون مجرد أسلوب مضى وانقضى مع القرن العشرين، «فهي تشمل أيديولوجيا التمثيل أيضاً، وبالضرورة، **ومن** ذلك تمثيل الذات»[63].

وتردّ على من نادى بانتهاء زمان المابعد حداثية بالقول: **«وحتى** لو انتهت المابعد حداثية، فإنه يمكن القول، **وبلا زلل، إنها ظلّت** فضاءً للجدل»[64].

وتضيف فتقول: «**إن كل شيء، ابتداء من** تكنولوجيا الاتصالات، إلى مذهب **التعدّدية الثقافية، يتدفق تدفقاً لا مهرب** منه، من الثقافة العامة **لمابعد الحداثية إلى** أجزاء مابعد الحداثيّة الإستطيقية»[65].

وتجدر الإشارة إلى أن كتاب السيدة هَتْشيون كله ركّز على مابعد الحداثية كظاهرة إستطيقية، وبخاصة في القصة الخرافية الذاتية الخيالية والتصوير الفوتوغرافي[66].

(62) المصدر نفسه، ص 283.

(63) Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 166.

(64) المصدر نفسه، ص 167.

(65) المصدر نفسه، ص 167.

(66) المصدر نفسه، ص 167.

وفي خاتمتها تتحدث هَتْشيون عن التدويل مابعد الحداثي والصدام مابعد الاستعماري[67].

وأخيراً، تجدر الإشارة إلى أن الكتاب مليء بالأمثلة والاستشهادات والاقتباسات من مؤلفات مشاهير الحداثويين من الرجال والنساء، فهو لذلك يعتبر من الكتب القيمة التي تستحق القراءة وتغني التفكير النقدي والثقافة بوجه عام.

(67) المصدر نفسه، ص 173.

ملحق بمقدمة المترجم
التمثيل: ما هو؟ وما هي أشكاله؟

لأن فكرة التمثيل (Re-Presentation) (وأشكاله) أدّت دوراً مهماً في مناقشة هَتْشيون وشرحها لسياسة مابعد الحداثية، فإننا سنشرحها مفصلين.

تمهيد:

نشر أحد الصحافيين العاملين في جريدة **نيويورك تايمز** (*New York Times*) في عام 1995 قصة شخص متَّهم بقتل زوجته الحامل وزعمه أن الجريمة اقترفها رجل أسود مجهول، قائلاً إنه باعتباره صحافياً، سأل سيدة كانت تقيم بجوار تلك العائلة المنكوبة عن رأيها حول المأساة: «هل توافقين على رواية الزوج؟ وهل يبدو لك أنه من الممكن، وأنت تعرفين هذا الرجل (الجار)، أن يكون قد ألّف روايته؟»، فكان جواب السيّدة: «إني على أحرّ من الجمر في انتظار الفيلم التلفزيوني الذي سينتج لكي أعرف نهاية هذا القضية»[1].

(1) Mark Slouka, *War of the Worlds: Cyberspace and the High-tech Assault on Reality* (New York: Basic Books, 1995), pp. 1-4, and Nancy V. Wood, «The Road to Unreality,» in: *Perspectives on Argument*, 3rd Ed. (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2001), p. 84.

وقد استفاد الباحث سلوكا (Slouka) من هذه القصة في كتابه **حرب العوالم**، ليقول معلقاً على ردّ فعل تلك السيّدة (الجارة) إنها، في رأيه، لم تكن مازحة، أو ساخرة، أو مراوغة. لقد قصدت التملّص من الأمر. واعتقد سلوكا أنها، بكل بساطة، قد عنت ما قالت، لأن الفيلم التلفزيوني سيعرّفها بدقّة أكبر، من خبرتها هي، على تلك القضية وعلى النواحي التي يجب أن تصدّقها، فالتلفزيون، في رأيها، سيحدّد لها، ما هو الحقيقي، أو الواقعي (Real).

وقد حدث بعد أقل من عام أن أُنتِجَ الفيلم المنتظر: **لتصبحي على خير يا زوجتي الحبيبة: جريمة في بوسطن** (*Good Night Sweet Wife: A Murder in Boston*).

ويمضي سلوكا قدماً في تحليله ساعياً إلى الكشف عن المغزى العميق لذلك الحدث، فيقول إنه يلقي الضوء على اتجاه هام يتخلل حياة الناس ولا يكاد يرى، وهو «انفصالنا المتنامي عن الواقع (Real)». وهو يعني أننا ميّالون إلى قبول النسخة بدلاً من الأصل. لقد أصبحنا عالة، وبصورة متزايدة، على ما يمثل الواقع، والذي يُقدَّم لنا عبر التلفزيون وما شابه. لقد صرنا نضع ثقتنا بالوسائط (Intermediaries) التي تمثل العالم، أي تعيد تقديمه لنا (Re-Present). وبصورة عامة، لقد فصلتنا الوسائط عن عالمنا الواقعي، لقد غرّبتنا: فالتلفون فصل بين الناس، وبوجوده تناقصت اللقاءات الحميمة بينهم، وصار وجوده يمثلهم، وكذلك السيارة، فالمنظر الطبيعي الذي كنّا نتمتع بمشاهدته ونحن نتجول على أقدامنا في الحدائق العامة، ونراه كما هو في الواقع، صار يبدو أقل حيويّة وبناعة وبهجة عندما صرنا ننظر إليه من شباك سيارتنا. ويصبح الأمر أكثر غرابة عندما تكون السيارة منطلقة بسرعة كبيرة. حالتئذٍ، يتحول الواقع إلى تجريد!

الخلاصة التي ينتهي إليها الباحث سلوكا هي أن الوسائط معناها: التمثيل والفصل والاغتراب والتجريد.

هذا بالنسبة إلى الوسائط الماديّة عموماً والتكنولوجيّة خصوصاً.

والسؤال الآن: ماذا تكون الظاهرة عندما تكون وسائط البشر بشراً؟ وبلغة أخرى: ماذا يعني أن يمثل شعباً من الشعوب بعض أفراده فيقررون ويعملون باسمه ما يشاؤون؟ ولماذا يغيب الواقع الشعبي عبر إرادات بعض الأفراد ومنافعهم؟

هذه الأسئلة وقرينها تختص بما يسمى في أيامنا، وعبر الهجمة الثقافية الأميركانية على بلادنا، المترافقة مع الغزو العسكري والغزو الاقتصادي، بـ «الديمقراطية»، فالولايات المتحدة الأميركانية تريد تعليمنا الديمقراطية، وتريد ـ أكثر من ذلك ـ **فرضها على الشعوب** فرضاً، فالديمقراطية **الأميركانية المعروفة باسم الديمقراطية الليبرالية**، أو الديمقراطية التمثيلية، **هي موضوع محاضرتنا لهذا اليوم**.

نبدأ بالكلام **على ما ذكره** الباحث الفرنسي بيار مانان (Pierre Manent). **يقول هذا الباحث**، إن الصفة المميزة للديمقراطية الحديثة (الغربية) **هي أنها نظام فصل** أو منظومة من الانفصالات[2]. وقد اعتبر هذه الصفة هامة وذات قيمة.

لكن عندما يطرح سؤالاً عن أهمية وقيمة التمثيل، وهل نواب الشعب هم حقاً ممثلوه، يجيب بقوله إننا إذا ألقينا نظرة فاحصة على آليات التمثيل، مثل النظام الانتخابي، بما في ذلك قوانين الانتخاب وتنظيم الأحزاب وكيفية تمويلها ووسائل الإعلام ومراكز القوى

---

(2) Pierre Manent, «Modern Democracy as a System of Separations,» *Journal of Democracy*, vol. 14, no. 1 (January 2003), pp. 114-125.

المالية والأيديولوجية، فإنه يعترينا شك بواقعية الديمقراطية. ثم يضيف قائلاً إن هذا الشك يعزّزه الخبراء في علم الاجتماع السياسي، الذين يقدمون شروحاً عن حقيقة وجود أوليغاركية تحت مظهر الديمقراطية الغربية، فهم يقولون، مما يقولون، إن الأقليات التي تتحكّم بمقادير كبيرة من الرأسمال المادي والثقافي هي التي تستغل المؤسسات السياسية لمصالحها الفئوية[3].

وبالرغم من ذلك، فإن الباحث يذهب إلى اعتبار الديمقراطية مهمة. ولإثبات أطروحته يستعير من علم الاقتصاد السياسي فكرة «تقسيم العمل»، فيعممها ليقول: إن الفصل هو خاصة النظام الديمقراطي الحديث، ثم يعدّد ستة من أنواعه الكبيرة، هي:

1. **فصل المهن، وهو تقسيم العمل بالمعنى الاقتصادي.**
2. **فصل السلطات.**
3. **فصل الكنيسة عن الدولة.**
4. **الفصل بين المجتمع المدني والدولة.**
5. **الفصل بين الممثِّلين (بكسر الثاء) والممثَّلين (بفتح الثاء).**
6. **الفصل بين الوقائع والقيم**، أو **بين العلم والحياة**[4].

ويقول إنّ المشترك بين أنواع الفصل هذه، هو أنها جميعاً عبارة عن مفاهيم وجوبية (Imperative) أو معيارية (Prescriptive). أما الحرية في المجتمعات الغربية الحديثة، فتقوم على أساس ذلك النظام القاضي بالفصل، إذ الفصل هو أهم خواص ذلك النظام.

ويضيف الباحث فكرة أخرى، وهي أن العلاقة بين الممثِّل (النائب في المجلس التشريعي) والممثَّلين (أفراد الشعب الناخبين)

(3) المصدر نفسه، 114-115.

(4) المصدر نفسه، ص 117.

هي علاقة بعيدة كل البعد عن علاقة الآمر بالمأمور، التي كانت صفة أنظمة المجتمعات القديمة والأنظمة الكلية التي تؤكد على مبدأ الوحدة. ويشرح ذلك بفكرة التخويل (Authorization)، فعندما يخوِّل الناخبون إنساناً ليمثلهم، فان الأمر الذي يصدر عن هذا النائب هو، بسبب التخويل، صادر عني[5].

نقدنا لأفكار مانان نقدان: أولهما له علاقة بالفصل الرابع، الذي يقضي بأن يكون فصلاً بين المجتمع المدني والدولة، فهنا تقع الخديعة الكبرى. ومصدر الخديعة هو في الأيديولوجيا الليبرالية المؤسسة على **تصورات فلاسفتها وكتابها وإعلامييها**، والتي يمكن ردّها، في الأخير، **إلى ثقافة العقد الاجتماعي الليبرالي السائدة**، والتي تصور المجتمع **مؤلفاً من عالمين**: **عالم الدولة أو الحكومة** وعالم المجتمع المدني. **إن المجتمع المدني هو محلّ العلاقات** الاقتصادية والأخلاقية **فقط. الواقع خلاف ذلك تماماً، فمؤسسات** المجتمع المدني التي **يملكها الرأسماليون**، **في النظام الليبرالي، هي** الأفعل في السياسة من وكالات الدولة **في معظم الأحيان، فشركتا** (Siemens) و(**BMW**) **في** ألمانيا، على سبيل المثال، وفيهما مئات الألوف من العمال، لا تدفعان ضرائب للدولة، والدولة راضية! وشركات النفط، وصناعات الأسلحة، من صواريخ وطائرات ودبابات وسفن حربية، تحدد السياسة الخارجية للولايات المتحدة الأميركية، من حرب وسلام. وما احتلال العراق مؤخراً إلا مثلاً واحداً على ذلك.

ونضيف إلى هذا النقد نقداً آخر، هو أن فكرة التخويل التي استند إليها للتدليل على غياب علاقة الآمر-المأمور، لأن التخويل

(5) المصدر نفسه، ص 119.

يجعل الأمر الصادر عن الرؤساء صادراً عني، نقول، هي من أكثر الأفكار السياسية غموضاً. ثم، إذا كان الحال، كما يصف الباحث مانان، فكيف نشرح ظواهر العصيان والمظاهرات الصاخبة التي تعج بها مدن الولايات المتحدة الأميركية وبلدان أوروبا الغربية؟ هل نقول إني أصدرت أمراً بواسطة ممثلي في البرلمان، ثم خالفته أو عصيته؟

I. التمثيل في العقد الاجتماعي

يحصر هوبز (Thomas Hobbes)، وهو أول من كتب في العقد الاجتماعي، درسه لفكرة «التمثيل» (Representation) في الفصل السادس عشر من كتابه (*Leviathan*). ومع أن هوبز كان قد أنجز كتابين في السياسة قبل هذا الكتاب وهما: (*The Elements of Law*) (1650)، و(*De Cive*) الذي طبع في عام 1651، في نفس العام الذي طبع فيه (*Leviathan*)، فإن درس التمثيل لم يتحقق إلاّ في كتابه الأخير.

أما تحليل هوبز لفكرة «التمثيل» فينطلق من تصوّر «الشخص» (Person)، فبعد أن ينشئ تمييزاً بين الشخص الطبيعي والشخص الاصطناعي (Artificial)، يقرر أن الممثل (Representative) هو من الطراز الثاني، أي هو شخص اصطناعي.

من الوجهة اللغوية الاشتقاقية يقول هوبز إن الأصل اللاتيني لكلمة شخص (Person) هو (Persona)، وهذه الكلمة بدورها تعني التنكّر، أو المظهر الخارجي للشخص على المسرح الذي يخفيه أو يخفي جزءاً منه، كالوجه، بقناع أو ما شابه[6].

(6) Howard Warrender, *The Political Philosophy of Hobbes, His Theory of Obligation* (Oxford: Clarendon Press, 1957), p. 147.

وفي شرح نص العقد الاجتماعي الوارد في كتاب (*Leviathan*) الذي يشرح ويبرر ما يسمى «الواجب السياسي» وردت فكرة «التمثيل» على النحو التالي: «يقال إن دولة (Commonwealth) تأسست عندما يتفق الأفراد ويتعاقدون، كل واحد مع كل واحد، على أن يمنحوا فرداً واحداً منهم أو جماعة حق تمثيلهم . . . وتخويل ذلك الفرد أو تلك المجموعة بالقيام بأعمال وأحكام كما لو كانت أعمالهم وأحكامهم»[7].

ويمضي هوبز ليقول إن جمهور الأفراد الذين تعاقدوا لقيام مجتمعهم المدني ودولتهم وحكامهم صاروا شخصاً واحداً، وإن الفضل في هذه الوحدة لا يعود إلى وحدة الممثَّلين (بفتح الثاء) بل إلى وحدة الممثِّل الحاكم، سواء أكان فرداً واحداً أو مجموعة من الأفراد واحدة[8].

إذاً، هناك مركزية قوية في نظرية هوبز في الدولة. وتتجلّى شدّتها في نصّ العقد الذي جوهره مقايضة الأفراد حريتهم المطلقة التي كانت لهم في حالة الطبيعة (حالة الحرب) بالسلام الذي سيوفره لهم الحاكم المطلق الجامع في يده كل السلطات. وبلغة التمثيل، يصف هوبز هذا الحاكم المطلق الصلاحيات، الحرّ وحده، أنه يمثلهم بلا حدود[9].

بعد هذا التقديم لوجهة نظر هوبز في مسألة التمثيل السياسي، وجد بين دارسيه من اعتبر هذا النوع من التمثيل لَغْوًا، فالحكم

(7) Thomas Hobbes, *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, Edited by Sir William Molesworth (London: J. Bohn, 1839-1845), pp. 159-160.

(8) المصدر نفسه، ص 151.

(9) المصدر نفسه، ص 158-159 و207-210.

المطلق لا يمكن أن يكون تمثيلياً. وفي هذا المجال يقول غارنر (Garner) ما يلي: «تحت هذه الظروف لا تكون الحكومة تمثيليّة إلاّ بالاسم، لأن عبارة التفويض (الانتداب) الدائم (غير المؤقت) في النظام التمثيلي، عبارة متناقضة»[10].

الحاكم الهوبزي ذو سلطات غير مقيدة، لأنه لم يتعاقد مع أحد، لذا ظلّ في حالة الطبيعة، حالة الحرب المطلقة. وهوبز يذكر أن الحاكم كان لتأسيس السلام فهو غير مسؤول إلا أمام ربّه وحده[11].

بالنسبة إلى أنواع التمثيل يمكن الإشارة إلى بتكن (Hanna Pitkin) في كتابها **مفهوم التمثيل** (*The Concept of Representation*). في هذا الكتاب تسمي الباحثة أول نوع من التمثيل «النظرة التخويلية» «Authorization View»، التي تعرّفها بأنها بصورة أساسيّة تلك النظرة التي يكون فيها الممثِّل (بكسر الثاء) هو ذلك الشخص المخوَّل أن يعمل، والذي أعطي الحق بالعمل نيابة عن آخرين. من هنا ازدادت حقوقه عما كانت قبل تخويله. لكن بسبب تركيز هذه النظرة على صوريّة العلاقة أو شكليّتها بين الممثِّل (بكسر الثاء) والممثَّلين (بفتح الثاء) فقد رأت بتكن أن تسمي هذه النظرة «النظرة الصوريّة»[12].

وتقول الباحثة، إن فيبر (Max Weber) ينتمي تصوّره للتمثيل إلى النظرة الصورية، لكن كأحد أنماطها، وذلك عندما يحدّد التمثيل

(10) James Wilford Garner, *Political Science and Government* (New York: [n. pb.], 1928), p. 642.

(11) Hobbes, Ibid., p. 322.

(12) Hanna Fenichel Pitkin, *The Concept of Representation* (Berkeley: University of California Press, 1972), p. 39.

بقوله، إنه بصورة أساسية الحالة التي يكون فيها عمل مجموعة من أفراد جماعة منسوباً إلى بقيتها، أو أن بقية الجماعة تعتبر ذلك العمل مشروعاً (Legitimate) وأنه ملزم لها[13].

جوهر التمثيل، هنا، هو أن الممثِّلين (بكسر الثاء)، مهما كانت الطريقة التي صاروا بواسطتها ممثِّلين، قد خُوِّلوا القيام بأعمال قبل قيامهم بها، والأعمال التي يقومون بها هي نيابة عن الآخرين وملزمة لهم[14].

نوع ثانٍ تذكره بتكن، هو ما تسميه «التمثيل الوصفي» (Descriptive)، وهو التمثيل الذي يقتضي أن يكون المجلس التشريعي مؤلفاً من أعضاء منتقين، بحيث يأتي تأليفه على صورة الأمة كلها. وتستشهد بكلام لجون آدمز (John Adams)، الذي يقول إن المجلس التشريعي كي يكون تمثيلياً عليه أن يكون صورة مصغّرة مضبوطة عن الشعب كله، أي على أعضائه أن يفكروا ويشعروا ويعملوا مثل الشعب[15]. إن التمثيل الذي يفيد أن يكون الغائب حاضراً ولو بغير المعنى الحرفي للحضور يتطلّب مثل هذه النظرة الوصفيّة.

بالإضافة إلى ما ذكرنا من أنواع التمثيل، لا بدّ من الإشارة إلى بيرك (Edmund Burke) الذي كان يؤكد على فكرة تمثيل الأمة كلها (بريطانيا)، فنظرته كانت قومية. يقول: «ليس البرلمان (المجلس التشريعي) مجمع سفراء ذوي مشارب ومنافع مختلفة ومتعادية، منافع

(13) المصدر نفسه، ص 39.

(14) المصدر نفسه، ص 43، و Karl Loewenstein, *Political Power and Governmental Process* (Chicago: University of Chicago Press, 1957), p. 38.

(15) المصدر نفسه، ص 60، و John Adams, «Works: Letter to John Prenn,» IV, Boston, pp. 195 and 205.

على كل واحد أن يحفظها كوكيل ومدافع في مقابل وكلاء آخرين مدافعين، إنما البرلمان مجلس للتفكير لأمة واحدة ذات مصلحة واحدة، هي مصلحة الكل، حيث تكون القيادة للخير العمومي المنبثق من العقل العام وليس للأهواء المحلية».

ويضيف مباشرة مخاطباً الناخبين في مدينة بريستول: «صحيح أنكم ستنتخبون عضواً (للمجلس)، لكن، بعد انتخابكم إياه لن يكون نائب بريستول بل عضو البرلمان»[16].

واضح، أن لا تمثيل، في هذه النظرة للأفراد، بل للأمة كلها، فهي تختلف من هذه الوجهة عن النظرة الليبرالية في الولايات المتحدة الأميركية ودول أوروبا الغربية عموماً.

التمثيل في النظرة الليبرالية هو تمثيل الأفراد ومنافع الأفراد، غير أن ماديسون الأميركي (James Madison) أبدى في **كتاباته الفيدرالية** (*Federalist Papers*) تخوّفه من الفئوية أو التحزب مع موافقته على تمثيل المنافع المتعددة للأفراد. وهو يعرّف الفئة (Faction) بأنها عدد من المواطنين توحّدهم وتحرّكهم عاطفة عامة أو منفعة مشتركة ضد حقوق مواطنين آخرين أو متعارضة مع المصلحة الجمعية للمجتمع[17].

ويشبّه ماديسون التمثيل بالمصفاة (Filter) التي تصفّي وتوسّع وجهات النظر العامة بعبورها إلى الممثِّلين (بكسر الثاء) الذين يقدرون

(16) المصدر نفسه، ص 171، و Edmund Burke: «Speech to the Electors,» in: *Burke's Politics; Selected Writings and Speeches on Reform, Revolution and War*, Edited by Ross J. S. Hoffman and Paul Levack (New York: A. A. Knopf, 1949), p. 116.

(17) James Madison, «The Federalist no. 10,» *Journal of Politics* (November 1787), p. 42.

بحكمتهم ووطنيتهم وحبهم للعدالة أن يكونوا في وضع لا يضحّون بها طلباً لغايات جزئية وزائلة[18].

مع ذلك، وبعد تفريقه بين الجمهورية والديمقراطية، يذكر ماديسون المفارقة التالية: «قد يحصل أن يكون الصوت العام الذي يصدر عن ممثِّلي الشعب أكثر انسجاماً مع الخير العمومي من صوت الشعب ذاته إذا كان مجتمعاً».

«لكن، من ناحية أخرى، قد يحصل العكس، فقد يعمل ذوو النزعات الفئوية، والأهواء المحليّة، والخطط الشريرة، عن طريق المؤامرة والفساد أو بواسطة أساليب أخرى، على الفوز بالانتخابات ثم خيانة مصالح الشعب»[19].

معنى ذلك أن المصفاة قد تتحول إلى آلة غريبة حقاً! أما الحل الذي يقترحه ماديسون لسدّ هذه الثغرة **فهو توسيع رقعة الجمهورية**. كيف؟ يجيب بقوله إن المنافع الفئوية حالتئذٍ ستتكسّر وتتوازن في مصادماتها لإنتاج حالة من الاستقرار![20].

خلاصة القول، هي أن وظيفة الدولة في مجرد ترتيب الناس وإعادة ترتيبهم، بحيث يتحقق الاستقرار السلبي وسط الشعب وفي المجلس التشريعي، أي التوقف عن حركة التصادم، التوقف الذي يسميه ماديسون «الاستقرار»، وليس تثقيف الشعب وتربيته[21].

تلك كانت آراء أحد كبار المفكرين السياسيين الأميركيين في

(18) المصدر نفسه، ص 45.

(19) James Madison, «The Federalist no. 63», *Journal of Politics* (March 1788), p. 324.

(20) Beer Samuel H. «The Representation of Interests,» *American Political Science Review*, LI (September 1957), p. 629.

(21) Sheldon S. Wolin, *Politics and Vision; Continuity and Innovation in Western Political Thought* (Boston: Little Brown, 1960), p. 389.

القرن الثامن عشر. السؤال الآن هو عن الفكر الليبرالي ونظرة أركانه إلى التمثيل في أيامنا.

الحقيقة، أن الفرد لا يزال مبدأ المبادئ في الفلسفة الليبرالية، وما المجتمعُ إلا أفراده. أما في الواقع فقد نظّم الأفراد الليبراليون منظمات ومؤسسات وشركات وأحزاباً ومجموعات ضغط (Lobby Groups) أخطر بكثير من الفئوية التي كان ماديسون يعتبرها شر الشرور. والحق، أن مجموعات الضغط ليست إلاّ فئويات اقتصادية وعنصرية وغير ذلك من المنافع الجزئية. أما المصلحة العامة للمجتمع، فهي دائماً في مهبّ رياح تلك الفئويات.

ومجموعات الضغط تلعب لعبتها في الانتخابات، وقبلها، وبعدها، بواسطة المال (الذي لشهرته صار يُعرف باسم المال السياسي)، وبواسطة العدد، عدد الأصوات.

والحق أن المال وعدد الأصوات عددان، لذلك يمكن القول إن العدد المجرّد وليس المؤهلات والنوعية، هو الحاكم بأمره في الديمقراطية الليبرالية. وربّ سائل: والإعلام؟ جوابنا هو: إن المال حاكمُه.

تلك صورة مكثّفة وموجزة عن حياة التمثيل في الولايات المتحدة الأميركية، ومثلها في بلدان أوروبا الغربية. في ما يلي وصف لتلك الحال نشرته إحدى المجلات السياسية الأميركية:

«إن علاقة عضو الكونغرس (النائب الممثِّل) بالناخب ليست علاقة ثنائية بسيطة، بل هي علاقة معقّدة، بسبب وجود جميع أنواع المداخلات الوسيطة: فهناك الحزب المحلّي، والمنافع الاقتصادية، ووسائل الإعلام، والمنظمات العنصرية والقومية وغيرها...»[22].

(22) Warren E. Miller and Donald E. Stokes, «Constituency Influence in Congress,» *American Political Science Review*, vol. 57, no. 1 (March 1963), p. 55.

ذلك هو حال التمثيل السياسي في تلك البلدان في أيامنا: الفرد وفئوياته وليس المصلحة العامة، هما بطلا المسرح غير المقنِّعين!

II. التمثيل السياسي الإستطيقي
(The Aesthetical Political Representation)

تأرجحت النظرية السياسية بين النظرة الأخلاقية (لغة المعيار) والنظرة الواقعية (لغة الحقائق الاجتماعية والتاريخية). غير أن ثمّة منظوراً آخر كان مهملاً، كان فريدريك شيللر (Friedrich Schiller) قد حاول ابتداعه، ألا وهو المنظور الإستطيقي للسياسة.

محاولة شيللر، التي كانت محاولةَ إصلاحٍ للفلسفة الكانطية، جوهرها اعتباره الإستطيقا أعلى من الأخلاق، باءت بالفشل، رغم تفريق شيللر بين ثلاثة أنواع من الدول: الدولة الدينامية **(دولة القوة)** والدولة الأخلاقية (دولة القانون) والدولة **الإستطيقية (دولة الذوق** الجمالي). وعلّة إخفاقه كانت **في أن دولته الإستطيقية**، كما صورها، لم تتجاوز حدود **الأخلاق الكانطية ذاتها**[23].

قد يكون أنكرسميت **(Ankersmit)**، **في** زماننا، أكبر منافح عن التمثيل الديمقراطي **في الغرب وأميركا الشمالية**، بالرغم من معرفته وإشاراته إلى عيوبه، **فهو يذهب إلى أبعد من شيللر عندما يقرر في** كتابه: **السياسة الإستطيقية** (*Aesthetic Politics*) وضع الإستطيقا بدلاً من الأخلاق كشريك ومصدر إيحاء للفلسفة السياسية[24].

أما العلاقة بين الإستطيقا والسياسة فيشرحها أنكرسميت بواسطة مماثلةٍ يراها بينهما، مماثلةٍ مصدرُها فكرة التمثيل (Representation)،

(23) F. R. Ankersmit, *Aesthetic Politics: Political Philosophy Beyond Fact and Value* (Stanford: Stanford University Press, 1996), p. 22.

(24) المصدر نفسه، ص 22.

فهناك تمثيل سياسي وهناك تمثيل الأعمال الفنية للواقع. ويستشهد بغيزو (Guizot) في اعتباره أن تمثيل الدولة لشعبها هو مسألة تخص الذوق (Taste) والشعور من قبل هؤلاء الذين تمثلهم تماماً، مثلما يكون الحال في الأعمال الفنية، حيث يؤدي الذوق والشعور دوريهما في تقرير مدى تمثيلهما للواقع. بلغة أخرى، في كلا الحالين، في السياسة كما في الإستطيقا، لا يوجد إجماع موضوعي على أمر، بل الذي يكون هو نزاع وخلاف وتعدد في وجهات النظر من قبل الأفراد الممثَّلين (بفتح الثاء) أو الناظرين إلى العمل الفني[25].

ويضيف أنكرسميت قائلاً إنه في ميدان الجدل حول فكرة «التمثيل» **ظهرت وجهتا نظر متعارضتان، تسمي إحداهما** بنظرية التقليد (Mimetic Theory)، **ويعني بها أن تمثيل الشعب يجب أن** يقارب حدّ **المطابقة ما بين الشعب وممثليه، فالمثل الأعلى لهذا** النوع من التمثيل السياسي هو أن يكون الممثَّلون (بفتح الثاء) والممثِّلون (بكسر الثاء) على هويَّة واحدة.

أما **النظرية الأخرى** المتعارضة مع نظرية التقليد، **فيسميها** نظرية التمثيل الإستطيقية (Aesthetic Theory)، ذلك، لأن الفرق بين الممثَّلين والممثِّلين، أي غياب المطابقة بينهما، أمر لا يمكن تجنّبه، كما لا يمكن تجنب الفرق بين صورة شخص في الفن التشكيلي والشخص ذاته. بكلمة أخرى: الاختلاف، هنا، وليس التشابه، هو الحاصل[26].

(25) المصدر نفسه، ص 23.

(26) Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social* (Paris: [s.n.], 1762), p. 302,

تجدر الإشارة إلى أن روسّو رفض كل أنواع التمثيل، يقول: «إن إرادة الشعب لا تسمح بالتمثيل: إنها ذاتها، أو هي شيء مختلف، ولا وجود لإمكانية أن تكون شيئاً آخر. لذلك فإن ممثلي الشعب ليسوا ولا يمكن أن يكونوا ممثِّليه، هم عملاء للشعب، ليس إلاّ، فلا يقدرون على اتخاذ أي قرار خارج إرادة الشعب ذاته».

وعلى سبيل ضرب الأمثلة، يذكر **أنكرسميت أن الأنظمة في** العالم الأنجلو ـ سكسوني هي من نوع النظرية **الإستطيقية، في حين** أن النظام النازي كان من نوع نظرية التقليد.

ويذكر أنكرسميت كارل شميت (Carl Schmitt) **الذي كان** أيديولوجياً نازياً كأحد أهم المدافعين عن نظرية التقليد. **ويقول إن** شميت كان من أتباع الفيلسوف البريطاني هوبز صاحب **كتاب** (*Leviathan*) الذي فيه شرح نظريته في العقد الاجتماعي **والحاكم** المطلق والمواطنين المطيعين طاعة مطلقة وظاهرة التطابق بينهما[27].

غير أنه يجب التحذير هنا، من مغبّة القفز إلى الاستنتاج بأن نظرية التقليد هي نظرية نازية، إذ الحق أن نظرية التقليد قامت وتقوم على فلسفة القانون الطبيعي (Natural Law) الكلاسيكية وبخاصة فلسفة زينون الرواقي، حيث العقل هو القانون الطبيعي المدبِّر الكون، أشياءه وإنسانه. وما المطابقة التي يحققها التقليد إلا بفضله. بناء على ذلك، يمكن القول، إن نظرية التقليد، في زماننا، المتحققة في المجتمعات العقائدية (الاشتراكية والقومية) إن هي إلا رواقية متجدِّدة (Neo-Stoicism).

تحذيرنا المشار إليه تظهر فائدته عندما نعرف أن الباحث أنكرسميت هو من المدافعين، بقوة وبعناد أحياناً، عن النظرية الإستطيقية المعارضة لنظرية التقليد[28]. أكثر من ذلك هو لا يعتبر نظرية التقليد صائبة، لأن التمثيل لا يكون إلا حيثما يوجد اختلاف (Difference) وليس مطابقة[29]. والمطابقة عنده تعني وضع الدولة

(27) المصدر نفسه، ص 29.

(28) Ankersmit, Ibid., pp. 45-51 and 190.

(29) المصدر نفسه، ص 46.

والمجتمع، كليهما، تحت مبدأ واحد، أو توحيد (Union) الدولة والمجتمع معاً[30]. ويرى أن إدغام المجتمع في الدولة وعدم التفريق بينهما معناه لاشرعية سلطة الدولة[31].

إن العالم السياسي الذي تقدمه لنا نظرية أنكرسميت هو عالم مكوِّناته لا يختزل بعضها بعضاً، كما هي حال الصورة والمصوَّر (بفتح الواو)[32]. واستناداً إلى هذا المفهوم للفلسفة السياسية (الإستطيقية) تصبح فكرة السيادة (الإستطيقية) الشعبية لغواً، فيجب رفض فكرة أن يكون الشعب مصدر السلطة. ويشير أنكرسميت إلى ما قاله غيزو مستغرباً في هذا الصدد: «هناك حاكم (Sovereign) لا يحكم، بل يطيع، وحكومة تحكم ولكنها ليست حاكماً. إذاً، هناك منطق ضعيف»[33].

ويرى أن مصدر السلطة السياسية ليس في الشعب الممثَّل (بفتح الثاء) ولا في الممثِّل (بكسر الثاء)، بل في عملية التمثيل ذاتها. ويضيف فيقول إن السلطة السياسية ظاهرة شبه طبيعية تظهر في العلاقة بين الممثِّل (بكسر الثاء) والشخص الممثَّل (بفتح الثاء)، ولا يمكن ادعاؤها من قِبَل أيٍّ منهما. السلطة السياسية ليس ملكاً لأحد، لكن يمكن أن يعهد الممثَّل (بفتح الثاء) للمثِّل (بكسر الثاء) باستعمالها[34].

ولكي لا يساء فهمه، يذكر أنكرسميت أنه لا يقصد بكلامه أن فكرة السيادة الشعبية لم تكن نافعة، بخاصة في زمن الصراع ضد

(30) المصدر نفسه، ص 52.
(31) المصدر نفسه، ص 53.
(32) المصدر نفسه، ص 53.
(33) المصدر نفسه، ص 53.
(34) المصدر نفسه، ص 53-54.

النظريات السياسية التي تقول بالحكم المطلق منذ القرن السابع عشر. لكن كل ذلك يحب أن لا ينسينا الحقيقة، وهي أنها كانت خرافة (A Fiction) وستظل كذلك[35].

وبالنسبة إلى الأخلاق، يذكر أنكرسميت في مجال حديثه عما يسميه بـ «النتائج غير المقصودة (التاريخية)»، أن الأخلاق، بطبيعتها، لا تعير اهتماماً لتلك النتائج، مستثنياً النظريات التي تعرّف الأخلاق بنتائجها (Consequentialism) (مثل نظرية اللذة أو المنفعة (Utility) عند بنثام البريطاني (J. Bentham)). لذلك، يقول، إن الأخلاق، إذا طبقت في السياسة فستكون مولِّداً قوياً لمثل تلك النتائج. ويضرب على ذلك مثل دولة الرعاية (The Welfare State) التي أخفقت إيّما إخفاق[36].

إن أعمال رجل الدولة (وليست نياته الطيبة أو أخلاقه) هي التي تخلق عالماً جديداً كل الجدّة، مثلما هي أعمال المختص بالفن.

ويسمي أنكرسميت هذه الظاهرة ظاهرة «صنع التاريخ» عانياً أن التاريخ هو أبداً تاريخ خلخلة النظام الرواقي. ويؤكد القول، التاريخ يكون حيث الرواقية لا تكون[37].

ويربط أنكرسميت بين التاريخ والنتائج غير المقصودة ربطاً قوياً حتى إنه يقول إنه من دون واحدهما لا يكون الآخر[38].

(35) المصدر نفسه، ص 54.
(36) المصدر نفسه، ص 220.
(37) المصدر نفسه، ص 220.
(38) المصدر نفسه، ص 222.

ويرى أن عصرنا، عصر الألف الثانية، عصر التكنولوجيا والديمقراطية، كان عصر النتائج غير المقصودة. وانه إذا كان هيغل (Hegel) يردّ النتائج غير المقصودة إلى مهارة العقل «The Cunning of Reason»، فإن أنكرسميت يرى فيها خيانة العقل «The Betrayal of Reason» أو أبعد من ذلك، يرى فيها عبثية العقل أو تضاربه[39] «The Self-Ironization of Reason».

في مسألة التمثيل السياسي الإستطيقي وللتدليل على علاقة السياسة بالإستطيقا يذكر أنكرسميت ما يلي:

أولاً: يعتبر التمثيل، جوهرياً، عملية رسم أو تصوير (Depiction)، ففي عملية التمثيل السياسي ما يجري هو أن صورة الإرادة السياسية الموجودة في وسط (Medium) هو الشعب يُعمَل على أن تصير منظورة وحاضرة في وسط آخر هو الجسم الممثِّل (بكسر الثاء). من هنا كون التمثيل عملية رسم أو تصوير[40].

ثانياً: الفكرة الحاسمة هي في أن التمثيل الفني (الإستطيقي) لا يقدم صورة مشابهة لما يمثل، بل صورة بديلة عنه. بكلمة أخرى، هناك فرق بين الواقع وما يمثله. ولأن هذا الاختلاف الذي هو أساس الفنون غير متوفر في نظرية التقليد. فإن هذه النظرية ليست نظرية تمثيل سياسي والنظرية الإستطيقية هي كذلك وحدها. معنى ذلك أن التمثيل لا يكون إلا حيث يكون **الاختلاف لا الهوية**[41].

ثالثاً: ويعتقد أنكرسميت أن السلطة السياسية الشرعية تفترض

(39) المصدر نفسه، ص 223.
(40) المصدر نفسه، ص 45.
(41) المصدر نفسه، ص 45-46.

وجود ذلك الفرق (الإستطيقي) أو الفصل بين الدولة والمجتمع، وأنه عندما يزول ذلك الفرق، بإدماغ الدولة والمجتمع في مبدأ واحد، تظهر الحالة الكلية أو التوتاليتاريّة[42].

رابعاً: ثم هناك علاقة السياسة بفكرة التضاد التهكمي (Irony)، وقد عبّر عنها هيغل خير تعبير بقوله: «هذه العلاقة تتضمّن حقيقة أنه في تاريخ العالم، وشكراً لأعمال الأفراد، ما يتحقق هو أكثر مما استهدفه هؤلاء، وأن ما أوجدوه كان ينوف عن مقدار معرفتهم ورغبتهم على تحقيقه. كانوا يدركون ما يهمهم، لكن شيئاً أبعد من الذي أرادوه كان يحصل، وكان في صميم ما صبوا إليه من غير أن يعرفوه ولم يكن جزءاً من هدفهم»[43].

وهذا ما معناه أن أعمال الإنسان (السياسية **وخلافها**) **تشتمل** على التضاد التهكمي. ذلك لأن التضاد هنا يفيد أن **ما يعنيه القول أو** العمل هو مضاد لما يقال حرفياً **أو تعقد النيّة على عمله**[44].

(42) المصدر نفسه، ص 52.
(43) المصدر نفسه، ص 166، ذكر ذلك أنكرسميت.
(44) المصدر نفسه، ص 166.

سياسة مابعد الحداثية

لكثرة ما غدا مصطلح «مابعد الحداثيّة» مصطلحاً مألوفاً في السنين الأخيرة حتى صار من السهل نسيان مقدار ما يمكن أن تكون عليه حالة نظرية مابعد الحداثيّ من تعقيد وتحديات وشحن سياسي، حتى أنه يُقال لنا، أحياناً، إن مابعد الحداثيّة قد ولّت، أو إنها لم تكن أصلاً.

ويظل هذا النصّ الكلاسيكي أحد أوضح المقدّمات وأكثرها نفاذاً. والأهم من ذلك كونه مناقشة قوية تفرض ذاتها لأسباب تتعلق بأهمية مابعد الحداثيّة، فمن خلال اشتغالها بموضوع التمثيل في الصور الفنّية بِدْءاً من الخرافة إلى التصوير، عرضت ليندا هَتْشيون التحدّي السياسي العالي من قِبَل مابعد الحداثيّة للأيديولوجيات المسيطرة في العالم الغربي. وترسم خاتمة كتاب جديدة مصير مابعد الحداثيّة في السنوات العشر الأخيرة وفي المستقبل، ردّاً على مزاعم تفيد أنها «أخفقت» مرةً وإلى الأبد.

ومع هذه الخاتمة الجديدة تحتوي هذه الطبعة على ملاحظات تمّت مراجعتها بعد قراءةٍ إضافية وعلى فهرس بالمراجع حديث. ومع كونه، بصورة دائمة، عملاً مهماً، فإنّ سياسة المابعد حداثية، في هذه الطبعة الثانية، بكل بساطة، قراءةٌ جوهرية.

مقدمة المحرِّر العامة

لا ريب في أن مقدمة عامة ثالثة لسلسلة (New Accents) يضعها المحرِّر، يصعب تسويغها، فماذا بقي ليقال؟ فمنذ خمسة وعشرين عاماً ابتدأت السلسلة بهدف واضح جداً، وكان همّها الرئيسي عالَم الدراسات الأدبية الأكاديمية المحيِّرة، حيث تتجول وحوش محمومة تدعى «النظرية»، و«اللسانيّات» و«علم السياسة». وتتوجّه هذه المقدمة إلى طلاب ماقبل التخرج، أو الطلاب الذين ابتدأو دراساتهم العليا، والذين يتعلمون كيف يتلاءمون مع التطورات الجديدة أو الذين قد حُذِّروا منها تحذيراً قويّاً.

ونقول: إن (New Accents) منحازةٌ، وعن عمد، فقد تحدثت المقدمة الأولى في عام 1977 بطريقة متشائمة عن «زمن تغيرٌ اجتماعي جذري وسريع، وعن تآكل الفرضيات والافتراضات المركزية بالنسبة إلى دراسة الأدب. وأعلنت أن «الأساليب والمقولات الموروثة من الماضي لم تعدْ تبدو متلائمة مع الواقع الذي يختبره الجيل الجديد»، فكان هدف كل كتاب تشجيع عملية التغيير لا مقاومتها، بالجمع بين العرض الهجومي العسير للأفكار الجديدة والشرح التفصيلي الواضح للتطورات الفكرية ذات الصلة. وإذا كان الغموض (أو الإلغاز) هو العدوّ، فإن وضوح التفكير (مع موافقة

على تسوياتٍ هي في خطر محتوم هناك) يصبح صديقاً. وإذا أومأ إلينا «خطابٌ متميّز عن المستقبل»، فنحن نريد أن نكون قادرين على فهمه، على الأقل.

ومع ذكر رؤية نهاية العالم المستحقة، فإن المقدمة الثانية عملت بورعٍ لتزيل أيَّ وحش يتهادى إعجاباً من قطع حجارة غير مصقولة. «فكَيف ندرك الجديد أو نتعامل معه؟». هذا ما تشكّت منه، مسجّلة، مع ذلك، التقدم المفزع «لجيش من النشاطات المحترمة التي لا نملك لها اسماً مطمئناً»، وواعدة ببرنامجٍ مراقبةٍ حَذِرة على «حدود الأفكار السابقة، وحدّ ما يمكن التفكير بَه». وكان الاستنتاج النهائي «أن الذي لا يمكن التفكير به، في نهاية المطاف، هو ذلك الذي يشكلِّ بصورة سرّية أفكارنا»، يصنّف في مرتبة الحقيقة البدهية. وهي، لأنها تقدم حتى الآن نوعاً من الوسيلة المستعملة في عالم الأفكار اليقينيّة المنهارة، فلا خجل منها.

وبالنسبة إلى الظروف، فإن أي جهدٍ لاحق، ومؤكَّد أن يكون الأخير، لا يمكنه إلاّ أن ينظر بتواضع إلى الوراء ويُدهش لبقاء السلسلة، وأنها تهنئ نفسها، وبحقٍّ، لأنها وفّرت مخرجاً أولياً لما صار، على مدى السنين، بعضاً من الأصوات والموضوعات المميّزة في الدراسات الأدبية. غير أن الكتب، الآن، مثَّلتْ أكثر من مجرد اهتمام تاريخي. وكما يبيّن مؤلفوها، فان المسائل التي أثاروها ما تزال فعّالة، والمناقشات البرهانية التي انخرطوا فيها ما تزال مقلقة. وباختصار نقول: لم نكن مخطئين، فإن الدراسات الأكاديمية تتغيّر بسرعة وبصورة جذرية لتماهي التغيرات الاجتماعية الواسعة، بل حتى أيضاً لتوليدها، فقد نشأت مجموعة جديدة من أنواع الخطاب لكي تتفق مع تلك الاضطرابات. ولم تتوقَّف العملية، ففي عالمنا المائع، يبدو الآن أنه قد تحقق وبانتظام ما كان غير ممكن التفكير به داخل الجامعة وخارجها طوال تلك السنين كلها.

أما مسألة ما إذا كانت كتب (New Accents) **قد وفّرت تحذيراً** كافياً من الاتجاه إلى هذا الحقل الجديد، أو **تخطيطاً له**، **أو توجيهاً** إرشادياً نحوه، أو دفعة إليه، فليس لي الحكم على ذلك. وقد يكون أفضل ما حققناه هو تقوية الإحساس بوجوده. والتسويغ الوحيد لعدم محاولة كتابة مقدِّمة ثالثة هو الاعتقاد بأنّ المقدّمة لاتزال هي هي.

تيرنس هوكس (Terence Hawkes)

تنويهات

كان من المحتمل أن يكون عنوان هذا الكتاب: **إعادة تقديم مابعد الحداثيّة** (*Re- Presenting Postmodernism*)، ذلك لأنه يقدِّم، وبصورة حرفية، للمرة الثانية أفكاراً جوهرية معينة عن مابعد الحداثيّ، كنت قد طوّرتها للمرة الأولى في سياقات مختلفة وبتركيز مختلف في دراستين سابقتين هما: *A Poetics of Postmodernism:* (*History, Theory, Fiction*) (1988)، و*The Comedian Postmodern:* (*A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*) (1988). غير أن ما افتقر إليه هذان الكتابان صار موضوعاً لهذا الكتاب، أي نظرة شاملة تمهيدية لمابعد الحداثيّة وسياستها، ودرس تحدياتها لفكرة التمثيل في الفنون اللفظية والبصرية. وكنت دائماً، في الكتب الأخرى، أشكر زوجي مايكل هَتْشيون في الأخير، لكن، في هذه المرّة، عليّ أن أعترف بديني له منذ البداية، ذلك لأنه، وبالمعنى الواقعي، مسؤول عن هذا الكتاب، فموهبته كمصوِّر، واهتمامه الذي لا يتوقَّف بالتصوير كشكل من أشكال الفن وكممارسة سيميائية، قدّما الأساس الخلفيّ لهذا الكتاب كله. وعلاوة على ذلك، فإن دعمه المستمر وحماسته، وفطنته النقدية، وحسّه المرح اللطيف ورباطة جأشه المتوازية (Aequinimitas)، كل ذلك كان

موضع ترحيب مني لا مثيل له، فإليه أبعث عرفاني العميق بالجميل ومحبّتي.

وبسبب الطبيعة التجميعية لهذه الدراسة، أشعر بواجبي أن أشكر مرّةً ثانية جميع الذين سبق أن ذكرتهم بالاسم في الكتابين السابقين - أعني جميع الزملاء، والطلاّب، والأصدقاء، وجميع الفنانين، والنقّاد، والمنظِّرين الذين أسهموا في فهمي لمابعد الحداثيّة، وللمتعة الكاملة التي خبرتها في العمل في هذه المشاريع. راجيةً أن يتقبلوا، لمرة أخرى، شكري الإجمالي في هذه المرة.

وإني مدينة بشكل خاص لتيري هوكس (Terry Hawkes)، الذي كان هذا الكتاب فكرته، والذي جعله ذكاؤه وعاطفته الدافئة وحكمته، ذلك المحرِّرَ الدقيقَ والناقد. وإلى جانيس برايس (Janice Price) أوجّه، كما فعلت دائماً، شكري المخلص العميق، لثقتها الراسخة وصداقتها. وأخيراً، لا بدَّ لي من أن أعبِّر عن عرفاني بالجميل لمؤسسة إسحق والتون كيلام (Isaac Walton Killam Foundation) التابعة لمجلس كندا (Canada Council)، التي مكّنتني منحتُها البحثيّة (1986 ـ 1988) من كتابة هذا الكتاب والكتب الأخرى. حقاً، إن كرم المؤسسة وإيمانها اللذين تظهرهما تجاه أعضائها يجعلان العمل البحثيّ مجزياً.

كان بعض أفكار هذا الكتاب قد ظهر في مطبوعات أخرى، بالرغم من أن مركز النظر كان مختلفاً جداً، وفقاً للمناسبة وحالة تطور الأفكار وقت الكتابة. كما أودّ أن أشكر محرِّري وناشري المجلاّت ومجموعات المقالات التالية، لدعمهم مسيرة العمل، فأذكر:

(*Texts*), (*Signature: A Journal of Theory and Canadian Literature*), (*Style*) (special issue editor: Mieke Bal), (*Canadian Review of Comparative Literature*) (special issue editor: Alain Goldschlìger), (*Quarterly Review of Film and Video*) (ed. Ronald Gattesman), (*Bulletin of The Humanities Institute at Stony Brook*) (ed.E. Ann Kaplan), (*Postmodernism*) (ed. Hans Bertens, London: Macmillan), (*Intertexuality*) (ed. Heinrich F. Plett, Berlin and New York: Walter de Gruyter).

وتحيات خاصة أرسلها إلى المستمعين الأوائل الذين ساعدوني على صقل هذه الأفكار، بفضل استجاباتهم الدقيقة والنافذة، وإلى أولئك الذين دعوني إلى الكلام في المؤتمرات والجامعات مثل:

SUNY- Stony Brook (E. Ann Kaplan, University of Western Ontario (Martin Kreiswirth), Queen's University (Clive Thomson), Toronto Semiotic Circle (Ian Lancashire), Victoria College (Barbara Hovercraft) and University College (Hans de Groot, University of Toronto, International Summer Institute for Semiotic and Structural Studies (Paul Bouissac) McMaster University (Nina Kolisnikoff), American Comparative Literature Association (Daniel Javitch).

الفصل الأول

إعادة تقديم المابعد حداثي(*)

ما هي مابعد الحداثية؟

إن الكلمات التي تستعمل ويُساء استعمالها في مناقشات الثقافة المعاصرة، والتي هي أكثر من كلمة «مابعد الحداثيّة» (Postmodernism)، هي قليلة. نتيجة لذلك، يكون لأي محاولةٍ لتحديد هذه الكلمة، وبالضرورة، أبعاد إيجابية وسلبية في الوقت نفسه. ومع أنها تهدف إلى تعريف حالة مابعد الحداثيّة، فإن عليها، وفي الوقت ذاته، أن تحدِّد ليسيّاتها. وقد يكون هذا الشرط ملائماً، لأن مابعد الحداثيّة ظاهرة ذات أسلوب متناقض، بلا ريب، كما أنه سياسي بصورة لا مفرّ منها.

وتتجلّى ظاهرة مابعد الحداثيّة في ميادين عديدة من النشاط الثقافي، مثل: الهندسة المعماريّة، والأدب، والتصوير الفوتوغرافي،

[إن جميع الهوامش المشار إليها بإشارة (*) هي من وضع المترجم، أما الهوامش المرقمة تسلسلياً فهي من أصل الكتاب]

(*) تقصد المؤلِّفة صاحبة الكتاب بـ «إعادة التقديم» فكرةَ التمثيل الجديد الذي تؤديه المابعد حداثية في سياستها، وهذا معنى استفادتها من المقطع البدئي (Cre-presentation).

والفيلم، والفن التشكيلي، والفيديو، والرقص، والموسيقى، وفي ميادين أخرى. وبتعابير عامة: هي تتّخذ صورة البيان الواعي ذاتياً، والمتناقض ذاتياً، والمدمِّر للذات، فهي مثل قول شيءٍ وفي الوقت ذاته حصره داخل فواصل معترضة. وتكون النتيجة إبراز، أو «إبراز» وتدمير، أو «تدمير»، ويكون الأسلوب «معرفة» ومعرفة ساخرة، أو حتى «ساخرة». فالخاصة المميِّزة لمابعد الحداثيّة تَمْثُلُ في هذا النوع من الالتزام بالدفع الإجمالي نحو المضاعفة، أو الازدواج. وهي، ومن نواحٍ كثيرة، عملية متوازنة، ذلك لأن مابعد الحداثيّة تسعى في النهاية إلى إدخال الأعراف والافتراضات وتقويتها بقدر ما هي تريد تدميرها وتهديمها. ومع ذلك، يبدو من المعقول القول، إن الهمّ البدئي لمابعد الحداثيّة هو تغيير طبيعية الطبيعي الخاص ببعض الصفات السائدة في طريقة حياتنا، وإبراز أن تلك الكائنات التي نختبرها من دون تفكير فنحسبها «طبيعية» (وقد تشمل الرأسمالية، والنظام الأبويّ، والمذهب الإنساني الليبرالي) هي، وفي واقع الأمر، مخلوقات «ثقافية»، ومن صنعنا، وليست معطاة لنا. وقد تشير مابعد الحداثيّة، إلى أن الطبيعة، حتى هذه، لا تنمو على أشجار.

قد يتعارض هذا النوع من التعريف مع أكثرية التعاريف التي نوقشت في الفصل الافتتاحي لهذا الكتاب، غير أن جذوره تقع في المنطقة التي استعمل فيها مصطلح «مابعد الحداثيّ» أول ما استعمل استعمالاً عاماً، وهي: الهندسة المعماريّة. وهناك نقع على تناقض إضافيّ. وهو ذلك الذي يجاور ويعطي قيمة متساوية لما هو تفكيري - ذاتي ولما هو مؤسَّس في التاريخ: أي، لما هو موجّه إلى الداخل وينتمي إلى عالم الفن (مثل المحاكاة الساخرة)، وذلك الموجّه إلى الخارج وينتمي إلى «الحياة الواقعية» (مثل التاريخ). ويحدِّد التوتّر بين هذه الأضداد الواضحة، في النهاية، نصوص مابعد الحداثيّة العالمية المتناقضة. وهو يطلق شرارة قوية تنيرنا فنعرف أنها ليست أقلّ واقعية،

إذا تصالحت في النهاية مع السياسة. والواقع أن وضعيتّها التوفيقية هي التي تجعل تلك السياسات معروفة ومألوفة منا. وفي نهاية المطاف، إن أسلوبها «النقدي التورّطي» وفي معظمه، هو أسلوبنا.

التمثيل وسياسته

منذ عقدٍ مضى أو ما يقارب العقد كتب كاتب ألماني قائلاً: «ليس بمقدوري أن أبعد السياسة عن مسألة مابعد الحداثيّة»[1]. وليس عليه أن يفعل ذلك. وقد أظهرت السنوات أن السياسة ومابعد الحداثيّة صارا رفيقين غريبين ولا فكاك بينهما. وأحد الأسباب هو أن المجادلات حول تعريف مابعد الحداثيّة وتقييمها تمّا بلغة كانت في معظمها سياسية - وسلبية - وبصورة رئيسية نذكر المحافظين الجدد[2] والماركسيين الجدد[3]. هناك آخرون في اليسار[4] رأوا إمكانيتها

(1) Heiner Muller, «Reflections on Post-modernism,» *New German Critique*, vol. 16 (1979), p. 58.

(2) Charles Newman, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, With a Preface by Gerald Graff (Evanston: Northwestern University Press, 1985), and Hilton Kramer, «Postmodern: Art and Culture in the 1980s» *New Criterion*, vol. 1, no. 1 (1982), pp. 36-42.

(3) Terry Eagleton, «Capitalism, Modernism and Postmodernism,» *New Left Review*, vol. 152 (1985), pp. 60-73; Fredric Jameson: «Postmodernism and Consumer Society,» in: Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press, 1983), pp. 111-125, and «Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism,» *New Left Review*, vol. 146 (1984), pp. 53-92.

(4) Charles Russell, *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1985), and David Caute, *The Illusion* (New York: Harper and Row, 1972).

السياسية الجذرية، وإن لم يروا تحققها الفعلي، بينما قاومت الفنانات والمنظِّرات النسائيات إدراج أعمالهنّ ضمن مابعد الحداثيّة، خشية استبقائها، وما يرافق ذلك من تعطيل برامجهنّ السياسية الخاصة.

ومع أن هذه المجادلات لن تكون المركز الرئيسي لهذه الدراسة، فإنها تشكِّل خلفِيّةً لا مفر منها. ليس هذا الكتاب حول تمثيل السياسة على أنها فحص لما يدعوه المنظِّر والفوتوغرافي فيكتور بورغين «سياسة التمثيل»[5]. وقد رأى رولان بارت (Roland Barthes) مرةً أن تمثيل ما هو سياسي مُحال، لأنه يقاوم كل نسخ بقصد المحاكاة، وقال: «حيث تبدأ السياسة هناك يتوقف التقليد»[6]. وهنا، يأتي دور فن مابعد الحداثيّ الساخر والذاتيّ التفكير، مؤكِّداً بطريقته الساخرة على الحقيقة الواقعية التي مُفادها أن أشكال التمثيل الثقافية كلها ـ الأدبية منها والبصرية والسمعية ـ الموجودة في الفن العالي أو في الإعلام الجماهيري، هي أيديولوجيّة الأساس، فهي أعجز من أن تتحاشى الانغماس في العلاقات والأجهزة الاجتماعية والسياسية[7].

وأنا أدرك أني في قولي هذا أتعارض مع الاتجاه السائد في النقد المعاصر الذي يؤكِّد على أن مابعد الحداثيّ غير مؤهَّل وعاجز عن الانخراط في ما هو سياسي، بسبب نرجسيّته واستحواذه التهكّمي على الصور الموجودة والقصص وسهولة مناله الضيِّقة لمن يعترفون بمصادر الاستحواذ الساخر ويفهمون النظرية التي تدفع إليه. غير أن ما ترمي إليه هذه الدراسة، التي تتناول تمثيل أشكال مابعد الحداثيّ

(5) Victor Burgin, *Between* (Oxford: Basil Blackwell, 1986), p. 85.

(6) Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, Translated by Richard Howard, 1st American Ed. (New York: Hill and Wang, 1977), p. 154.

(7) Burgin, Ibid., p. 55.

وسياسته، هو تبيان أن مثل هذا الموقف ساذج من الوجهة السياسية، ومن المستحيل الأخذ به في ضوء الفن الواقعي لمابعد الحداثيّة، فلا يقدر المابعد حداثي أن يكون إلا سياسيّاً، وعلى الأقل بالمعنى الذي يفيد أن صيغة التمثيلية ـ أي صورها وقصصها ـ قد تكون أيّ شيء سوى أن تكون حيادية، مهما ظهرت في «أشكال جمالية» في تفكيرها الانعكاسي الذاتي الساخر. وفي حين لا يملك المابعد حداثي نظرية قوة فعّالة تمكِّن من الدخول في العمل السياسي، فإنها تعمل عملاً أكيداً على تحويل أساسها الأيديولوجي الذي لا محيد عنه إلى مشهد للنقد الخاص بتجريد ما هو طبيعي من طبيعيّته. وإذا تبنّينا فكرة بارت العامة عن «دوكسا» (Doxa)، التي تعني الرأي العام أو «صوت الطبيعة» والإجماع[8]، فإن مابعد الحداثيّة تعمل على تجريد معنى «De-Doxify» أشكالنا التمثيليّة ومضمونها السياسي، الذي لا يمكن نكرانه من ذلك المعنى.

وقد كان أمبرتو إيكو (Umberto Eco) قد كتب أنه يعتبر مابعد الحداثيّ «توجّهَ كلِّ مَنْ تعلّم درس فوكو، أي إن القوة ليست أحادّية مركزية تقوم خارجنا»[9]. وكان يمكنه أن يضيف إلى هذا، مثلما فعل الآخرون، الدروسَ المستفادة من دريدا المتعلقة بالنصّية (Textuality) والاختلاف المرجأ (Deferral)، أو ما قاله فاتيمو (Vattimo) وليوتار عن السيادة الفكرية وحدودها. وبكلام آخر، نقول، إنه من العسير فصل الباحث على تجريد معنى الفن والثقافة مابعد الحداثيّين عن الباحث التفكيكي لما دعوناه النظرية ما بعد البنيويّة. ويمكن رؤية علامة عدم الانفصال هذه في الطريقة التي يتكلم بها فنّانو ونقّاد

(8) Barthes, Ibid., p. 47.

(9) Stefano Rosso, «A Correspondence with Umberto Eco,» Translated by Carolyn Springer, *Boundary*, vol. 212, no. 1 (Fall 1983), p. 4.

مابعد الحداثيّ عن «الخطاب الكلامي» - حيث ينوون الإشارة إلى السياقات السياسية التي لا بدّ منها لكلامهم وعملهم، فعندما يُعرَّف الخطاب الكلامي بالقول إنه «نظام علاقات بين أطراف منخرطة في نشاطٍ اتصالاتي»[10]، فإن ذلك يشير إلى أشياء ليست ببريئة من السياسة، مثل توقّع معنى مشترك، وهذا يحصل في سياقٍ اجتماعي ديناميّ يقرّ بحتميّة وجود علاقات قوة في أي علاقات اجتماعية. وكما وصف أحد المابعد حداثيين: «إن التجريب الإستطيقى المابعد حداثي يجب أن يُنظر إليه على أنه ذو بعدٍ سياسي ملازم، فهو مرتبط ارتباطاً لا يحلّ بنقد السيطرة»[11].

مع ذلك، لا بدّ من التسليم، منذ البداية، بأن هذا نوع غريب من النقد، فهو نقد مرتبط بالتواطؤ مع السلطة والسيطرة، أي هو نقدٌ يعترف بأنه لا يقدر أن يتهرّب من التورّط في ذلك الذي يريد أن يحلّله وربما تدميره. إن ظواهر هذا النوع من الغموض في الموقف تُرجمت إلى محتوى الفن المابعد حداثي وصورته، اللذين تكون نتيجتهما أنهما يمدّان الأيديولوجيا بما ينمّيها ويتحدّاها، وهذا ما يحصل بوعي ذاتي دائماً. إن الروايات السياسية غير التقليدية التي أنشأها غنتر غراس (Günter Grass) وإ. ل. دكتورو (E. L. Doctorow)، أو أي عدد من كتّاب أميركا اللاتينية في أيامنا، هي أمثلة جيّدة. وكذلك (*Star Turn*) لنايجل وليامز (Nigel Williams)، التي نقع فيها على عبارات و«تجريدات» من المعنى تختص بالأفكار

---

(10) Allan Sekula, «On the Invention of Photographic Meaning,» in: Victor Burgin, ed., *Thinking Photography* (London: Macmillan, 1982), p. 84.

(11) David E. Wellbery, «Postmodernism in Europe: On Recent German Writing,» in: Stanley Trachtenberg, ed., *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts* (Westport, Co: Greenwood Press, 1985), p. 235.

البورجوازية والماركسية عن الطبقة، كليهما، فالقاصّ الذي ينتمي إلى الطبقة العاملة آموس باركنغ (Amos Barking) يحب أن يخفي أصوله الطبقية، لذا: هو يعمل تحت اسم هنري سوانسي (Henry Swansea) (في وزارة الإعلام الحربي). وتقع حوادث القصة في عام 1945، وهو العام الذي قال فيه آموس بصورة تهكّمية: «لقد قيل بأن كل شعب الطبقة العاملة بطل (وقد يكون ذلك، لانهم قُتِلوا بأعداد كبيرة جداً)»[12].

هذه الرواية لا تدع قراءها ينسون موضوع الطبقة، فهي لا تدعنا أبداً نتجنّب الفرضيات الطبقية (غير المعترف بها غالباً) التي قد تكون في حوزتنا، في حين يكون إظهار شخصيات تاريخية مثل مارسيل بروست (Marcel Proust)، ودوغلاس هايغ (Douglas Haig)، وسيغموند فرويد (Sigmund Freud)، بمظهر أنهم مجانين (بصورة مقبولة) و(شكراً لهويّاتهم الطبقية التي حمتهم)، وهذا ما يعلنه آموس:

«سيبدو صعباً عليك، أيها القارئ العزيز، أنه ما يزال هناك أناسٌ مقيمون في الطرف الشرقي لمدينة لندن غير واعين، أنه، عندما تلفنا مشاكل العالم، فإن الحلّ السريع والبسيط هو في استلقاء المرء على أريكة والحديث عن أمه لغريب ذي مؤهلات عالية، ففي عام 1927 وفي منطقة وايتشابل (Whitechapel)، كنتَ إذا سمحت للعالم بإسقاطك، تميل إلى أن تذهب وتلقي بنفسك تحت الباص. وما يزال هذا الخيار خياراً محبّباً لدى الطبقة العاملة الغبيّة بما فيه الكفاية لاختيار العصّاب[13] (Neurosis)».

---

(12) Nigel Williams, *Star Turn* (London; Boston: Faber and Faber, 1985), p. 15.

(13) المصدر نفسه، ص 203.

غير أن الأمر المابعد حداثي الأكثر وضوحاً والذي يختص بسياسة صيغة تمثيل هذه الرواية، هو أنها لم تتوقّف عند تحليل الفروق الطبقية: فقد رأت أن العرق (Race) يشارك في التواطؤ مع الطبقة على المستويين الشكلي والفكري، فالعقدة تدور حول إسحق رابينوفيتش (Isaac Rabinowitz)، الولد اليهودي الذي أراد أن يُعرف باسم توم شادبولت (Tom Shadbolt)، وهو فتى إنجليزي من أخمص قدميه إلى قمة رأسه، والذي انتهى به الأمر (وبطريقة تهكمية ومأسوية) ليكون مشابهاً في نظر الفاشي العنصري أوزوالد موزلي (Oswald Mosely)، فلم تكن الخرافة والتاريخ بممتزجين هنا وحدهما، بطريقة سأبرهن على أنها نموذجيّاً مابعد حداثيّة، وإنما أيضاً الطبقة والعِرق والقومية، فالاختلاف واللامركزية حلاًّ محلّ التجانس والمركزية ليكونا بؤرة **التحليل الاجتماعي** المابعد حداثي. وحتى هذه البؤرة الموجودة على «**الهامش**» **هي** موضع تساؤل في هذه الرواية القاطعة للذات.

وآموس يدعو إنجلترا «مملكة راضية هامشية صغيرة»[14] وتعكس هامشيتها ورضاها الذاتي صورته **الخاصة**: **فهو** شاهدَ الحرب العالمية الأولى من الأطراف الجانبية، وهو **قابلَ** د. هـ. لورنس (D. H. Lawrence)، ومارسيل بروست، وفرجينيا وولف (Virginia Woolf)، وفرويد، وتشرشل (Churchill)، وغوبلز (Goebbels)، ولورد هاو هاو (Lord Haw Haw) وليام جويس (William Joyce)، غير أنه كان دائماً خارج التاريخ. وقد ناسبه أن يقضي سني الحرب العالمية الثانية في منزله منصرفاً إلى كتابة **الدعاوى** (*Propaganda*) بطريقة ساخرة. وعندما كان مجبراً على مشاهدة قصف مدينة درزدن

(14) المصدر نفسه، ص 17.

(Dresden) بالقنابل، كان ردّ فعله الأول، الذي لا غرابة فيه، هو التملّص، فكتب:

«لا تفكروا بأن مجرد كوني بريطانياً، وأنجلو ساكسونياً وكل ما بقي مما يشبه هذا الكلام، يعني أنني مشارك في كل ذلك، فأنا لست مسؤولاً عن تاريخ إنجلترا، فشكرا لكم جزيلاً. وأنا لا أحب أشياء كثيرة في هذه الجزيرة الصغيرة المعفّنة، وبما في ذلك، كما هو حاصل، الحرب الحالية»[15].

ورئيس آموس (Amos) اليهودي الألماني هو الذي كان يرفض أن يتجنب آموس المسؤولية العامة، ويهاجمه لشعوره بأنه يتمتع بالحرية (والترف) في ديمقراطية ليقول ما هو حقيقي وما ليس حقيقياً (مثل معسكرات الاعتقال). وهو يسخر من احتقار آموس للتاريخ، فيحاول أن يبيّن له ألم **الحرب الحقيقي ووحشيتها، قائلاً**: « أنت نموذج للرجل الإنجليزي... **وتتمتع بموهبة رائعة في النفاق**، ولديك أسلوب لغويّ **يخفي مشاعرك الحقيقية**»[16]. **إن الوعي الذاتي** الصريح المتعلق باللغة وبكتابة التاريخ (Hi-Story) **في** الرواية موصولان مباشرة بما هو سياسي، تماماً كما تعلّم آموس التالي: «أنت لا تقدر أن تختبئ خلف بلادك ثم تزدريها في نفس الوقت، كما أنك لا تستطيع أن تتفادى التاريخ»[17]. وعدم تفادي التاريخ يعني أن تأخذ بالحسبان الطبقة، والعِرق، والجنس، والقومية. ويعني تجريد طبيعية الافتراضات الاجتماعية الإنجليزية الخاصة بكل واحدة منها من طبيعتها.

(15) المصدر نفسه، ص 304-305.

(16) المصدر نفسه، ص 306.

(17) المصدر نفسه، ص 307.

هذه الرواية هي من النوع ـ التاريخي والتفكيري الذاتي ـ الذي يولِّد ظواهر غموض أخرى لوضعية مابعد الحداثيّ، فهذا المزج التناقضي للأضداد يؤدي إلى أن يُقدَّم تمثيله ـ الخرافي أو التاريخي ـ عل أنه سياسي على نحوٍ صريح وأيديولوجي بصورة حتمية. إن الأساس التصوّري لمثل هذه النظرة المابعد حداثية للتمثيل السياسي يمكن الوقوع عليه في نظريات عديدة في هذه الأيام. وهناك، في الواقع مجلة (*Boundary 2*) ترى النظرية ومابعد الحداثيّة والسياسة من حيث إنها قائمة في قلب برنامجها. وعلى كل حال، إن البيان النظري الأوحد والأكثر تأثيراً والمتعلق بهذا الموضوع يمكن أن يكون ما ذكره لويس ألتوسير عن فكرة الأيديولوجيا، والتي كثر الاستشهاد بها والتي تفيد أن الأيديولوجيا نظام تمثيلي وجزء ضروري لا ينفكّ من كل كيان اجتماعي[18]. وكلا النقطتين مهمتان لأي مناقشة لمابعد الحداثيّة، وهما تخبران عن التوجّه النظري لهذا الكتاب.

وفي حين كانت حالة النقد في الفنون الأدبية والبصرية مبنيّةً، تقليدياً، على أسس تعبيرية (تختص بتوجّه الفنان)، ومحاكاتية (تختص بتقليد العالم)، وصوريّة (تختص باعتبار الفن شيئاً)، فإن أثر الفنون النسوية، والخلاعية والسحاقية، والغريبة، والماركسية، والعنصرية، والإتنية، وما بعد الاستعمارية، والنظرية بعد-البنيويّة، عنى إضافة شيء آخر إلى هذه الأسس التاريخية، وأنتج نوعاً من امتزاج مشاغلها، لكن بتركيز جديد الآن: وهو درس الإنتاج الاجتماعي والأيديولوجي للمعنى. ومن هذا المنظور، يبدو ما ندعوه «ثقافة» نتيجة صيغ التمثيل، وليس مصدرها. ومع ذلك، فإن الثقافة الرأسمالية الغربية تظهر، من منظورٍ آخر، قوةً مدهشة لتطبيع (أو

(18) Louis Althusser, *For Marx*, Translated by Ben Brewster (New York: Pantheon, 1969), pp. 231-232.

«إضفاء معنى على») العلامات والصور، مهما كانت متباينةً (أو متعارضة)، فقد ركّزت كتابات جان ـ فرانسوا ليوتار وجان بودريار على ما هو اقتصادي ـ اجتماعي في إنتاج العلامات وإعادة إنتاجها. وقد كان لهذه الدراسات تأثير في فهمنا للثقافة المابعد حداثية. غير أن التركيز الرئيسي لهذا الكتاب سيكون على سياسة التمثيل مابعد الحداثيّ، أي القيم الأيديولوجية والمصالح التي تبلّغ عن أي تمثيل.

ويقع في أساس فكرة العملية المابعد حداثية «لتجريد الثقافة من معناها» موقف نظري يبدو أنه يؤكِّد على أننا لا نقدر أن نعرف العالم إلاّ من خلال «شبكة من أنظمة المعنى المؤسّسة اجتماعياً، أي أنواع الخطاب الكلامي لثقافتنا»[19]. والواقع هو أنني اخترت هنا أن أركِّز على شكلين فنّيين كانا الطليعة الواعية الدقيقة لهذا الوعي للطبيعة المتحوِّلة والدلالية للمعرفة الثقافية، وهما يؤدّيان هذا عن طريق طرح السؤال حول الشفافية المفترضة للتمثيل. وهذان هما الخرافة والتصوير الفوتوغرافي، اللذان يملكان تاريخاً متجذراً تجذُّراً راسخاً في التمثيل الواقعي، واللذان، منذ تأويلهما مجدّداً بمفردات اللغة المابعد حداثية، أصبحا في وضعِ مجابهٍ لباعثيهما الوثائقي والشكلي كليهما. وهذه المجابهة هيَ التي سوف أدعوها مابعد الحداثيّة: حيث تقابل الواقعية التاريخية الوثائقية التفكير اللانعكاسي الذاتي الصوري والمحاكاة الساخرة. وفي هذا الوضع المأزوم، لا تصير دراسة التمثيل درساً للتصوير المحاكاتي (Mimetic Mirroring) أو إسقاطاً ذاتياً (Subjective Projecting)، بل استكشافاً للطريقة التي

(19) Charles Russell, «The Context of the Concept,» in: Harry R. Garvin, ed., *Romanticism, Modernism, Postmodernism* (Lewisburg, Pa: Bucknell University Press; London: Associated University Press, 1980), p. 183.

بها تبني القصص والصور كيفية رؤيتنا لأنفسنا وكيفية بنائنا لأفكارنا عن الذات، في الحاضر وفي الماضي.

طبعاً، كان لعودة المابعد حداثي إلى التصوير في الفن التشكيلي والسرد القصصي في الفيلم الطليعي (Avant - Garde) تأثير مهمّ على مسألة التمثيل في التصوير الفوتوغرافي والخرافة في السنوات الأخيرة. كما عقّدت النظرية النسوية والممارسة المسألة ذاتها، بإشارتها إلى أن بناء الجنس هو نتيجة للتمثيل و«التطرف» فيه[20]. وبقَدَرٍ أقل وضوحاً ولكن بقدر ما يعني ذلك لمابعد الحداثيّة، كانت المجادلات حول طبيعة التمثيل وسياسته في الكتابة التاريخية[21]. ولا شك في ضرورة حسبان عوامل أخرى عديدة، لكننا، وبصورة عامة، نقول، إن المابعد حداثي يبدو أنه يتطابق مع الوعي الثقافي العام لوجود أنظمة تمثيل، وسلطتها لا تعكس صورة المجتمع بقدر ما تمنح معنى وقيمة في داخل مجتمع خاص.

وعلى كل حال، إذا كنا نصدِّق النظرية العلمية الاجتماعية الجارية، فإن هذا الوعي يشتمل على مفارقة (Paradox)، فمن ناحيةٍ، ثمّة شعور بأننا لن نقدر على الخروج من تحت ثقل تقليد

(20) Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1987), p. 3.

(21) Dominick LaCapra: *History and Criticism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), and *History, Politics, and the Novel* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987); Hayden V. White: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973); *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), and *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987).

طويل الزمن مختص بالأشكال التمثيلية البصرية والقصصية، ومن ناحية أخرى، يبدو أننا نفقد الايمان بعد نفاد أشكال التمثيل الموجودة وسلطتها معاً. والأسلوب الأدبي الساخر (Parody) هو الشكل مابعد الحداثيّ الذي تتّخذه هذه المفارقة الخاصة، فعن طريق استعمال اصطلاحات عامة وأشكال معينة من التمثيل وإساءة استعمالها بالتهكم، يعمل الفن المابعد حداثي على تجريدها من طبيعيتها مولِّداً ما يدعوه روزالند كراوس (Rosalind Krauss) الحسّ الغريب «المخلخل الصمغ الذي يثبِّت الأسماء على منتوجات الأعراف»[22]. وأنا لا أشير، هنا، إلى ذلك النوع من المادة التاريخية التافهة التي تشاهد في مطاعم نيويورك وتورنتو أو في ديزني لاند (Disney Land)، بل إلى الأدب الساخر المابعد حداثي المتجلّي في كتابات سلمان رشدي (Selman Rushdie) أو أنجيلا كارتر (Angela Carter) أو مانويل بويغ (Manuel Puig). هذه الأعمال، التي صارت إحدى الوسائل التي تستعملها الثقافة عندما تتعامل مع مشاغلها الاجتماعية وحاجاتها الإستطيقية كليهما، وهما مترابطان.

وقبل المتابعة، هناك انعطاف قصير، ذلك، لأني لا أريد أن أترك الانطباع بأن التمثيل ليس مُمَشْكَلاً من قِبَلِ أشكال أخرى من الفن مابعد الحداثيّ. وكما سيبين القسم الذي سيلي، أنا أريد أن أصوغ مابعد الحداثيّة، عموماً، على مثال الهندسة المعمارية المابعد حداثية، حيث لم يحصل تجريد تمثيل أساليب الهندسة المعمارية التاريخية الماضية من طبيعيتها وحدها، بل شمل أيضاً، على سبيل المثال، في أعمال لارس ليراب (Lars Lerup) الأفكار التمثيلية

(22) Rosalind Krauss, «John Mason and Post-modernist Sculpture: New Experiences, New Words,» *Art in America*, vol. 67, no. 3 (1979), p. 121.

«للبيت» والبُنى الاقتصادية والاجتماعية (في أميركا الشمالية) التي ولَّدتها. وتجتمع تلك المشاغل الاجتماعية والحاجات الإستطيقية مرةً ثانية في فحص أيديولوجيا الوحدة الأسروية المستقرّة و«ما هو مبنيّ كوسيلة مرجعية»[23].

لقد كُتِبَ الكثير عن مابعد الحداثيّة في الهندسة المعمارية (انظر في المراجع جنكس (Jencks) وبورتوغيسي (Portoghesi)) كما وُسِّع المصطلح «مابعد الحداثيّ» ذاته ليشمل معظم أشكال الفن الأخرى، كما يُظهر ذلك على **أفضل** وجه الكتاب المفيد، الذي هو عبارة عن مقتطفات دراسات، لصاحبه ستانلي تراشتنبرغ (Stanley Trachtenberg) والذي عنوانه (*The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in The Arts*)، وغالباً ما يتم حصر تطبيق كلمة مابعد الحداثيّ في الإنتاج الطليعي في بعض أشكال الفن، مثل الفيلم. غير أنه، في ضوء عدم إمكانية الوصول لهذه الأفلام، بالمعنى النسبي، علينا ألاّ نتجاهل تلك الأفلام التجارية التي هي تفكيكية، وساخرة، ومع ذلك تاريخية، كأفلام مثل (*Zelig*) أو (*The Mozart Brothers*)، أو (*Marlane*)، ذلك لأنه يمكن أن يُقال إنها توضح توضيحاً جيداً مفارقة النقد المابعد حداثي المتورِّط. وليس في هذا إنكارٌ لفكرة أن الفيلم النسوي الطليعي، بصورة خاصة، ليس مساوياً لسواه (أو أنه أكثر من سواه) في صراعه الساخر، فلا نحتاج سوى أن نفكِّر في المحاكاة الساخرة في رواية **كلايست** (*Kleist*) في كتاب (*Penthesilea*) لبيتر وولن (Peter Wollen) ولورا مالفي (Laura Mulvey)، أو إعادة سَرْد **سالي بوتر** (*Sally

(23) Lars Lerup, *Planned Assaults: The Nofamily House, Love/ House, Texas Zero* (Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1987), p. 99.

Potter*) لـ (La Bohème) في كتابها (*Thriller*). وهذا هو مجرد عذر لتوسيع مدى انطباق لفظة مابعد الحداثيّة في دراسات الأفلام، وذلك بغية إدخال بعض أنواع الأشياء، على سبيل المثال، التي تعتبر (بتأثير من الفن الأدائي) مابعد حداثيّة في الرقص، مثل: «التهكم، والألعاب، والمرجعية التاريخية، واستعمال مواد بلديّة، واستمرار الثقافات، واهتمام بالعملية وتفضيلها على المنتوج، وسقوط الحدود بين أشكال الفن وبين الفن والحياة، وعلاقات جديدة بين الفنان والمستمعين»[24].

ومع أن كلمة « مابعد الحداثيّ» لا تستخدم كثيراً في النقد الموسيقي، إلاّ أن هناك ظواهر مماثلة بين الهندسة المعمارية أو الرقص المابعد حداثيين والموسيقى المعاصرة: فنحن نجد في الموسيقى أيضاً تشديداً على الاتصال بالمستمعين عبر تناغم متكرر وبسيط للألحان (**يُقدَّم بأشكالٍ إيقاعيّةٍ معقَّدة**)، **كما في عمل** فيل غلاس (Phil Glass)، **أو من خلال عودة ساخرة إلى النغميّة** (Tonality)، وإلى الموسيقى القديمة، لا كمصدرٍ للإزعاج أو للوحي، بل مع مسافةٍ تهكميّة، كما في عمل لوكاس فوس (Lukas Foss) أو لوسيانو بيريو (Luciano Berio). وما سوف أبرهن أنه عبورٌ مابعد حداثيّ نموذجيّ للحدود، يمكن أن يوجد أيضاً في الموسيقي: فعمل فيل غلاس المصوِّر الفوتوغرافي (The Photographer) هو قطعة موسيقية دراماتية تختص بحياة وأعمال المصور الفوتوغرافي إدوارد مويبردج (Eadweard Muybridge). وكذلك، وفي اتجاه آخر، نذكر أن عمله Songs From Liquid Days المتفوق كان دورةَ أغنيةٍ

(24) Sally Banes, «Dance,» in: Stanley Trachtenberg, ed., *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts* (Westport, Co: Greenwood Press, 1985), chap. 4, p. 82.

ومجموعة مختارات شعبية. إن الكثير مما يُدعى موسيقى مابعد حداثيّة يتطلّب من مستمعيه ثقافة نظرية عميقة معينة وذاكرة تاريخية. وكذلك الحال مع الشعر المابعد حداثي لجون آشبيري (John Ashbery) وآخرين. وثمّةَ أشكال فنية أخرى تعمل بطريقة مباشرة أكثر من سواها (وهي ذات وعي ذاتي كسواها) على أساس اللغة التمثيلية للثقافة الشعبية التي تحيط بها كل يوم، مثل روايات سام شيبارد (Sam Shepard).

إن الوَسَط الوحيد الذي يُشار إليه بصورة منسجمة على أنه مابعد حداثيّ هو التلفزيون، ويدعوه بودريار الشكلَ النموذجيَّ (باراديغم) للدلالة مابعد الحداثيّة، ذلك لأن علامته الشفّافة تقدّم وصولاً مباشراً إلى الواقع المدلول عليه. ومع وجود بعض الحقيقة في هذا الوصف، إلاّ أن علاقته بمابعد الحداثيّة، كما أراها، علاقة عَرَضيّة، فإن معظم العمل التلفزيوني، في اعتماده السهل (Unproblematized) على السرد القصصي الواقعي وعلى الأعراف التمثيلية الشفافة، هو مجرد تورّط سِلَعيّ خالٍ من النقد اللازم لتحديد المفارقة الما بعد الحدثيّة. وسوف أبرهن على أن ذلك النقد هو مفصليّ لتعريف المابعد حداثي، مهما كان التورّط المعترف به، فهو جزء مما يراه البعض من المشروع الذي لم يكتمل في الستينيات، لأن تلك السنوات، وهذا أقل ما يُقال، خلّفت وراءها شكاً معيناً ومحدَّداً تحديداً تاريخياً بأيديولوجيات السلطة، وارتياباً عاماً أكثر بسلطة الأيديولوجيا.

إن كلمة «مابعد الحداثيّة» بدأت تتجمع في الدوائر الفنيّة منذ الستينيات، وكانت غالباً ما تستعمل بصورة هي من العمومية والغموض بحيث لم تكن مفيدة كثيراً، وشملت أشياء متنوعة، مثل مخيّم سوزان سونتاغ (Susan Sontag Camp) وأغاني ليزلي فيدلر الشعبية (Leslie Fiedler's Pop) وأدب الصمت لإيهاب حسن (Ihab

Hassan's Literature of Silence). وقد ميّز جيرالد غراف (Gerald Graff) نوعين من نسخ مابعد الحداثيّة، في الستينيات: **أحدهما** يختص بالرؤية الرهيبة (نهاية العالم)، **والآخر** بالرؤية الاحتفالية. غير أن مابعد حداثيّة السبعينيات والثمانينيات لا تقدم إلاّ سبباً قليلاً لكل من اليأس والاحتفال، فتترك فسحة كبيرة للفحص. وباستمداده أساسها الأيديولوجي من التحدّي العام للسلطة في الستينيات، ووعيها التاريخي (والوجداني) مما نُقش في التاريخ عن المرأة والأقليات الإتنية/ العنصرية في تلك السنين، فإن مابعد حداثيّة اليوم هي مابعد حداثيّة تحريّات في أسلوبها وتجريد معنى ما يعتبر طبيعياً في قصدها. غير أن كونها أقل تعارضية وأقل مثالية من ثقافة الستينيات (التثقيفية)، يجعل المابعد حداثية التي نعرفها ملزمةً على الاعتراف بتورّطها **في** القيم ذاتها التي تسعى إلى التعليق عليها.

غير أن السؤال يظل: ما هو بالضبط هذا «المابعد حداثي الذي نعرف»؟

مابعد حداثية مَنْ؟

في كتابه **الخرافة المابعد حداثية** (*Postmodernism Fiction*)، يشير برايان ماك هايل إلى أنّ كل ناقدٍ «يبني» مابعد الحداثيّة بطريقته الخاصة، أو بطريقتها الخاصة، وذلك انطلاقاً من زوايا نظر مختلفة، وليس أيُّ واحد مصيب أو مخطئ أكثر من الآخرين. والفكرة هي أن الكل «خرافات في النهاية». ويمضي ليقول:

«وهكذا، هناك مابعد حداثيّة جون بارت، أي أدب سدَّ النقص، ومابعد الحداثيّة تشارلز نيومان (Charles Newman)، أي أدب اقتصاد التضخم، ومابعد الحداثيّة جان ـ فرانسوا ليوتار، أي الشرط العام للمعرفة في نظام المعلومات المعاصر، ومابعد حداثيّة إيهاب حسن،

أي مرحلة في طريق التوحيد الروحي للبشرية، وهكذا. وهناك أيضاً بناء كيرمود (Kermod) لمابعد حداثيّة ينشئها مباشرة، بالذات، من الوجود»[25].

ويمكننا أن نضيف إلى ما ذكر مابعد حداثيّة ماك هايل (McHale) التي تقول «بسيادة» ما هو أنطولوجي (وجودي) كردّ فعلٍ على الحداثويّة (Modernism) التي تقول «بسيادة الإبستمولوجي (المعرفيّ)». غير أن علينا أن نشمل أيضاً مابعد حداثيّة فريدريك جايمسون (Fredric Jameson)، أي المنطق الثقافي للمذهب الرأسمالي المتأخر، ومابعد حداثيّة جان بودريار التي فيها تحدِّق الصورة المزيّفة بارتياح في جسد المرجع (Referent) الميّت، ثم الجانب المظلم المغرق في الواقعية (ذي الصلة) لكروكر (Kroker) وكوك (Cook)، ومابعد حداثيّة سلوتردجك (Sloterdijk) الساخرة المرتابة أو «الوعي الزائف المستنير»، و«الأرض المتوسطة» الأدبية لمابعد الحداثيّ لآلن وايلد (Alan Wilde).

وكما لاحظتم، من دون شك، في ملاحظتي التمهيدية، هناك قصة خيالية خرافية أخرى، أو إنشاء يعمل هنا أيضاً: وهو مابعد حداثيّتي التي تفيد التورّط، والنقد، والتفكير الانعكاسي الذاتي، والتاريخية، والتي تعمل، في نفس الوقت، على تهديم أعراف وأيديولوجيات القوى الثقافية والاجتماعية المسيطرة في القرن العشرين في العالم الغربي. وأنموذجي لهذا التعريف هو دائماً الهندسة المعماريّة لمابعد الحداثيّ، وردّها على النقاء اللاتاريخي للحداثويّة (Modernism) الخاصة بالأسلوب الدولي. وقد تكون الحداثويّة

(25) Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London; New York: Methuen, 1987), p. 4.

ابتدأت كرفضٍ أيديولوجي للمدينة التاريخية، بسبب سيطرة النظرة الطبقية الخاصة بالمكان (Territoriality)، وبالتاريخ باعتباره هرمياً (Hierarchical). غير أن انفصالها المتعمَّد عن التاريخ عنى تدميراً لعملية الوصل للطريقة التي يرتبط وفقها المجتمع الإنساني بالمكان عبر الزمن. وترافق مع هذا حصول انقطاع في العلاقات بين الشارع العمومي والفضاء الخاص. وكان كل هذا قصدياً، غير أنه برهن، أيضاً، على أنه ساذج سياسياً بل مدمِّر اجتماعياً أيضاً: فمدينة لو كوربوزييه (Le Corbusier) المشعة العظيمة صارت مدينة جين جاكوب (Jane Jacob) العظيمة الميِّتة. وقد فحصت مابعد الحداثيّة الإيمان المخلِّص للحداثويّة، وهو الإيمان بأن الإبداع التجديدي التقني ونقاء الشكل يؤمنان النظام الاجتماعي، حتى لو لم يحترم ذلك الايمان القيم الاجتماعية والإستطيقية لمن سيسكن في تلك العمارات الحداثويّة، **فالهندسة المعمارية مابعد الحداثيّة تعدّدية** (Plural) **وتاريخية** (Historical)، **وليست متعدِّدة** (Pluralist) وتواريخية (Historicist)، **فهي لا تتجاهل الإرث الطويل لثقافتها** المبنيّة - بما فيها ما هو حديث ولا تشجبه، **فهي توظِّف الأشكال** المأخوذة من الماضي لتخاطب المجتمع صدوراً عن قيم وتاريخ **ذلك** المجتمع بينما هي تظل تقوم بعملية فحص له. وهي، **بهذه الطريقة**، تصير مسيَّسة، مهما كانت ظواهرها التاريخية ساخرةً.

إن اعتماد هذا الرأي لا ينفي الاستغلال التجاري الواضح والموجّه لهذه الإستراتيجيات الساخرة لمابعد الحداثيّة في أعمال التصميم المعاصر: فلا تكاد توجد ساحة تجارية أو عمارة مكاتب يتم بناؤها اليوم ليس لها عقد حجرى كلاسيكي أو عمود كلاسيكي، فيجب تمييز هذه الإرجاعات إلى الماضي، التي عادةً ما تكون مبهمة وفاقدة التركيز عن الأصداء التاريخية المقصودة الموجودة، مثلاً، في (*Piazza d'Italia*) لتشارلز مور (Charles Moore)، التي قُصِدَ منها أن

تكون مركزاً للجالية الايطالية في مدينة نيو أورليانز (New Orleans): فلكي يشير إلى «النزعة الإيطالية» (Italianness)، يتحدث مور (Moore) باحترام عن (Trevy Fountain)، والقناطر الإيطالية الكلاسيكية، وحتى عن الشكل الجغرافي للبلاد نفسها معيداً صياغة أشكالها التاريخية بمواد معاصرة (مثل نيون (Neon) والفولاذ غير الصدئ) بما يناسب التمثيل الرمزي للمجتمع الأميركي الإيطالي، فلا ريب في أن يكون دوغلاس دايفيس (1987) محقّاً في استهجانه الإنكاري لوجود تلك الساحات التجارية التي لا قيمة لها، وحتى تلك الاستشهادات المجانية والتي لا تسويغ لها بقلعة مدينة أثينا (Acropolis) وبالفاتيكان (Vatican) في (Kohn Pedersen Fox) في مجمّع المكاتب في (Madison Avenue). غير أن علينا ألاّ ننسى أن هذا التظهير التجاري (وهذا التجريد للدوافع) لإستراتيجيّات مابعد الحداثيّة قد سبقه التقليل من شأن المثل العليا الحديثة البطولية من قِبَل الثقافة الرأسمالية. غير أن الخيار التجاري الحتمي يجب ألاّ يبطل أهداف ونجاحات الحداثويّة أو مابعد الحداثيّة. كذلك يجب ألاّ تعذر إخفاقاتهما.

وعلى كل حال، مهما كان تقييم ثقافتنا، في المطاف الأخير، للهندسة المعمارية المابعد حداثية، فقد بدأ النظر إلى هذه واستمر اعتبارها، من قِبَل الكثيرين، أنها موحاة سياسياً. أما الخلاف الوحيد فيختصّ باتجاه سياستها: فهل هي حنين إلى الماضي من نوع المحافظ الجديد، أم هي ثوريّة جذرياً؟ وإني، انطلاقاً من صياغتي لمابعد الحداثيّة كمشروع ثقافي عام صادر عن الهندسة المعمارية المابعد حداثية، أودّ أن أبرهن على أنها كليهما وليس أيّاً منهما: فهي تقيم على حاجز يفصل بين حاجةٍ (وغالباً ما تكون تهكمية) لاستعادة ماضي بيئتنا الثقافية المعاشة، ورغبةٍ (وغالباً ما تكون تهكمية أيضاً) لتغيير حاضرها، فيوجد هنا، بتعابير آن فريدبيرغ (Anne Friedberg)

الساخرة، مفارقة تستحق قول ديكنز (Dickens): «لقد كانت سياسة محافظة، وكانت سياسة تدميرية، وكانت عودة للتقاليد، كما كانت الثورة الأخيرة للتقاليد، وكانت فكاكاً من النظام الأبويّ كما كانت عودة للتأكيد على النظام الأبوي»(26). هذه هي مفارقة الأشكال الفنية التي تريد (أو تشعر أن عليها) أن تخاطب ثقافةً من داخلها، والتي تعتقد أن هذا هو السبيل الوحيد للوصول إلى تلك الثقافة وجعلها تفحص قيمها وظواهرها التمثيلية البانية للذات، فما تستهدفه مابعد الحداثيّة هو أن يكون الوصول إليها ممكناً من خلال أشكالها الصريحة الساخرة عن وعي ذاتي، والتاريخية، والانعكاسية، وبالتالي لتكون قوةً فعّالة في ثقافتنا. إذاً، يضع النقدُ المتورِّطُ مابعد الحداثيّ ظاهرةَ مابعد الحداثيّة تماماً داخل المذهب الرأسمالي الاقتصادي والمذهب الإنساني الثقافي، وهما المذهبان الرئيسيان السائدان في غالبية بلدان العالم الغربي.

ما يشترك به هذان المذهبان المسيطران هو، كما أشار البعض، دعائمه المستمدّة من النظام الأبويّ. كما أنهما يشتركان من حيث النظرة إلى علاقة الفرد بالمجتمع ككل، وهي نظرة متناقضة، وهذا أقل ما يقال عنها، ففي سياق المذهب الإنساني، يوصف الفرد بأنه فريد ومستقلّ، ومع ذلك، يشارك، أيضاً، بتلك الطبيعة الإنسانية العامة. وفي السياق الرأسمالي، إن ادّعاء الفردية (وبالتالي، الاختيار) هو، في واقع الأمر، متناسب مع «إذابة الفرد» وفقاً لمناقشة أدورنو(27) (Adorno)، وذلك

(26) Anne Friedberg, «Mutual Indifference: Feminism and Postmodernism,» Unpublished Manuscript, 1988, p. 12.

(27) Theodor Adorno, «On the Fetish-character in Music and the Regression of Listening,» in: Andrew Arato and Eike Gebhardt, eds., *The Essential Frankfurt School Reader* (New York: Urizen Books, 1978), p. 280.

يكون في الاستغلال الجماهيري الذي يُنَفَّذ باسم المثل العليا الديمقراطية، التي هي أقنعة الانسجام، فإذا حُدِّدت مابعد الحداثيّة، كما يحصل تكراراً، بأنها «إقصاء لهذه الفكرة الخاصة عن الفرد عن أن تكون مركزاً، تكون النتيجة اللازمة وضع الأفكار الإنسانية والرأسمالية عن الذات والذاتية موضع الشك. غير أني كنت أناقش وأقول إن المابعد حداثي يشتمل على مفارقة إدخال الأعراف وتدميرها، بما في ذلك أعراف تمثيل الذات. والإدخال المتنوِّر واضح، مثل التحدّي التدميري في الأوضاع الذاتية والصور الذاتية الأولى لسيندي شيرمان (Cindy Sherman)، على سبيل المثال، الموجودة في مشاهد أفلام هوليوود السينمائية. وهي، وبمقدار كبير، أقلّ تورّطاً من استحواذ مادونا (Madonna) على الصور (ذات الصيغة الذكوريّة) في عملية بنائها لذاتها، وكذلك صور شيرمان تضع الأنوثة في الصدارة من حيث هي بناء، حتى أنها تضعها في صورة تنكّرية[28]، لكنها ليست، وبصعوبة، بريئة أو غير مشبوهة.

وحديثاً طُرِحَ النوع عينه من الأسئلة على نظرية مابعد الحداثيّة. وهي الأسئلة المتعلقة بالتورّط الذي يتماهى مع تحدّيات الفن المابعد حداثي، فهل كان تنظير دريدا، ولاكان، وليوتار، وفوكو، وآخرين، متورطاً، وبمعنًى واقعي جداً، في منطقة الخاص الذي يجرد طبيعيّة الأشياء (Doxifying)؟ ألا يوجد هناك مركز حتى لأكثر هذه النظريات التي لا مركز لها؟ فما هي القوة عند فوكو، وما الكتابة عند دريدا، والطبقة في الماركسية؟ فيمكن المناقشة بأن كل واحدة من وجهات النظر النظرية هذه هي متورِّطة بعمق - وبمعرفة - بفكرة المركز تلك التي حاولوا تدميرها. وهي هذه المفارقة التي تجعلهم مابعد حداثيّين. وقد وضعت تيريزا

(28) Friedberg, Ibid.

دو لوريتس (Teresa de Lauretis) مسألة النسخة النسوية لهذه المفارقة بلغة «موضوع المذهب النسوي» بأنه، كما يصاغ في الخطاب السنوي اليوم، داخل وخارج أيديولوجيا الجنس، وهو واعٍ لهذه الصفة المزدوجة[29]. غير أن التورّط ليس تثبيتاً كاملاً أو التزاماً صارماً، فإن وعي وجود الاختلاف والتناقض، والكينونة في الداخل والخارج، لم يفقد وجوده في النسوي كما لم يفقد وجوده في مابعد الحداثيّ.

وقد تساعد أمثلة قليلة عن الشكل الذي تتّخذة هذه المفارقة. تتحدّى شيري ليفاين الأفكار الرومانسية/المابعد حداثية المتعلقة بالتعبير عن الذات، والموثوقية، والأصالة (وكذلك المعتقد الرأسمالي بالملكية)، وذلك في إعادة تصويرها تصويراً فوتوغرافياً لصور فوتوغرافية فنية مشهورة من إنتاج فنانين فوتوغرافيين ذكور. وعلى كل حال، وكما لم يكفّ نقّادها عن الكلام، فإنها ظلّت في أعمالها التمثيلية متورِّطةً في فكرة «التصوير الفوتوغرافي كفنّ»، حتى وهي تدمِّر هذه الفكرة والافتراضات الأيديولوجية المصاحبة لها. ويخضع التمثيل القصصي - الخرافي والتاريخي - لفحص تدميري مشابه في الشكل المابعد حداثي التناقضي الذي أودّ أن أدعوه «ميتاخرافة* تصويرية تاريخية» (Historiographic

(29) De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, p. 10.

(*) ميتاخرافة تعني هنا أي قصة أو كتابة يؤدي فيها خيال المؤلف دوراً كبيراً، فهو، مع ذكره بعض الوقائع، قد يعمل على تغييرها، أو تأويلها تأويلاً يناسب مدرسته الفكرية أو الأدبية أو الفنية، وقد يضيف إليها من خياله الخصب مقداراً أو مقادير يوظفها في اتجاه ما يرمي إليه ويريد إيصاله إلى القارئ. وقد استبقينا مصطلح ميتاخرافة كي لا نضطر إلى إدخال هذا الشرح الطويل في النص.

(Metafiction). وقد تكون القصة، كما برهن ليونارد دايفيس[30] بطريقة مقنعة، متناقضة ذاتياً منذ بداية كتابتها: فقد كانت دائماً خرافية ودنيوية، فإذا صحّ هذا، تكون النتيجة هي أن الميتا الخرافة التصويرية التاريخية المابعد حداثية هي مجرد صورة أمامية لهذه المفارقة الذاتية بجعل أساسها التاريخي والسياسي - الاجتماعي يتموضع بصعوبة إلى جانب الانعكاسية الذاتيّة. وقد لاحظ العديد من المعلِّقين مؤخراً خليطاً صعباً من المحاكاة الساخرة والتاريخ، والميتاخرافة والسياسة. هذا الجمع الخاص قد يكون حدّده تاريخياً ردُّ مابعد الحداثيّة المعارض على الحداثويّة الأدبية، فمن ناحيةٍ، صار المابعد حداثي ممكناً بفضل المرجعية الذاتية، والتهكّم، والغموض، والمحاكاة الساخرة التي تميّز الكثير من فن الحداثويّة، وأيضاً باستكشافات اللغة وبتحدّياتها نظام التمثيل الواقعي الكلاسيكي، ومن ناحية أخرى، صارعت الخرافة مابعد الحداثيّة الأيديولوجيا الحداثويّة التي تقول بالاستقلالية الفنية، والتعبير الفردي، والفصل المتعمَّد بين الفن والثقافة الجماهيرية والحياة اليومية[31].

تعمل مابعد الحداثيّة تناقضياً على شرعنة الثقافة (العالية والجماهيرية) حتى وهي تدمرها. وهذه الازدواجية هي التي تبعد الخطر الذي رآه جايمسون [32]، والماثل في تدمير أو في تفكيك

(30) Lennard J. Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction* (New York; London: Methuen, 1987), p. 225.

(31) Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1986), pp. 53-54.

(32) Fredric Jameson, «Architecture and the Critique of Ideology,» in: Joan Ockman, ed., *Architecture, Criticism, Ideology* (Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1985), p. 52.

الدافع العامل وحده: أي الخطر (بالنسبة إلى الناقد) من وهم المسافة النقدية، فمن وظيفة التهكّم في الخطاب الكلامي المابعد حداثي أن يضع المسافة النقدية ثم يلغيها. وهذه الازدواجية هي أيضاً التي تمنع أي دفع نقدي ممكن لتجاهل المسائل السياسية - التاريخية، أو التقليلَ من شأنها. ونحن جميعاً، كمنتجين للفن مابعد الحداثيّ ومتلقّين له، متورِّطون في عملية شرعنة ثقافتنا. والفن المابعد حداثي يفحص علناً الإمكانيات النقدية المتيسّرة للفن، من غير أن ينكر نقده هو، وبصورة حتمية، باسم الأيديولوجيا المتناقضة التي تخصّه.

لقد قدّمت تعريفي لمابعد الحداثيّة هنا في البداية، لأنه سوف يكيّف تكييفاً لا مهرب منه كلَّ شيء سأقوله عن التمثيل في هذه الدراسة. وكثير من المنظِّرين لاحظوا مشكلات قولِ أي شيءٍ منير في ما يخصّ مابعد الحداثيّة من غير تعريف المنظور الذي ينطلق منه ذلك القول، وهو منظور سيكون محدوداً بالضرورة، ولو لسبب صدوره من داخل المابعد حداثي. ويبدو المابعد حداثي إشكالية أكثر منه تصوّراً: فهو «مركّبٌ من مسائل متعارضة غير أنها مترابطة لا يمكن إسكاتها بجوابٍ أحاديّ وغير شرعي»[33]، فالسياسي والفني لا ينفصلان في هذه الاشكالية. وطبعاً، لا يعتبر هذا شيئاً إيجابياً دائماً، فبالنسبة إلى الناقد المحافظ الجديد، تبدو المابعد حداثية مزعزعةً للاستقرار بصورة جوهرية، وتهديداً للمحافظة على التقاليد (والوضع الراهن (Status Quo)). غير أن تشارلز نيومان عندما يتهم في كتابه **الهالة المابعد حداثية** (*The Postmodern Aura*) مابعد الحداثيّ بالخوف من الاستقرار، فهو

(33) Victor Burgin, ed., *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986), pp. 163-164.

يخلط بين الاستقرار وما يدعوه هو نفسه الركود. والحقّ يُقال، إن المابعد حداثي لا يدافع عن «عودة الإيمان بالمؤسسات»[34]، مثلما يرغب نيومان، ولكن المابعد حداثيّ يرفض أن يفعل ذلك، لأن عليه أن يطرح أسئلة مهمة عوضاً عن ذلك، فبأي مؤسسات يجب أن يُستعاد الايمان؟ ولمصلحة من سيكون مثل هذه الاستعادة؟ وهل تستحق هذه المؤسسات إيماننا بها؟ وهل بالإمكان تغييرها؟ وهل يجب أن تكون؟

ومع أن مابعد الحداثيّة قد لا تقدم أجوبةً، فإن هذه الأسئلة جديرة بالطرح، أو هذا ما أوصل إليه درس الستينيات. وبكلمات أخرى، نقول: ليست المابعد حداثية هي التي غطّت الركود بالأقنعة، كما يزعم نيومان[35] (على الأقل بالمعنى الذي حدَّدتُها به)، بل هو المذهب المحافظ الجديد، الذي فعل ذلك باسم الاستقرار والتقاليد. هذا النوع من عدم وضوح التعريف يقدم مثلاً جيداً عن الصعوبات التي تشملها مناقشة مابعد الحداثيّة عموماً: فلا أحدٌ يبدو قادراً على الموافقة على التأويل، وليس هذا فحسب، بل في أغلب الأحيان، على ماهيّة الظواهر الثقافية التي يجب تأويلها.

مع ذلك، يبدو أن الكلمة قد حيّرتنا وأوقفتنا عن الحركة، فبينما تجنّب الأكاديميون مرّةً لفظة «مابعد الحداثيّة»، كما لاحظ إيهاب حسن، فإنها أصبحت الآن مثل شعار أو علامة فارقة لميول في الأفلام، والمسرح، والرقص، والموسيقى، والفن، والهندسة

(34) Charles Newman, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, with a preface by Gerald Graff (Evanston: Northwestern University Press, 1985), p. 107.

(35) المصدر نفسه، ص 184.

المعمارية، وفي الأدب والنقد، وفي الفلسفة واللاهوت، والتحليل النفسي والتصوير التاريخي (Historiography)، وفي العلوم الجديدة، وتكنولوجيا علم التوجيه الآلي (Cybernetic)، وأساليب حياة ثقافية متنوعة[36].

وقد جرى تَتَبُّعُ، باعتناء، لتاريخ وتعقيد استعمال اللفظ، وذلك من قِبَل العديد من البحّاثين المشتغلين في الهندسة المعمارية، وفي الفنون البصرية، وفي الأدب والنقد، وفي الدراسات الاجتماعية والثقافية عامة[37]. ولا معنى لتكرار هذا العمل الحسن هنا، كما لا معنى لايجاد تعريف لمابعد الحداثيّة يكون شاملاً لجميع الاستعمالات المختلفة لهذه العبارة. في المقابل، يؤدي ذلك السبيل إلى زيادة البلبلة، ويسهم في النقص الواضح في معنى اللفظ واتّساق استعماله. عوضاً عن ذلك، تقدم هذه الدراسة فحصاً لتعريفٍ خاص واحدٍ لمابعد الحداثيّة، وذلك من منظور التحديات السياسية لأعراف التمثيل.

ومهما كانت البلبلة المتعلقة بتعريف اللفظ، فإننا نشير إلى وجود «معسكرين» متعارضين تعارضاً واضحاً في الحروب المابعد حداثيّة، وذلك بلغة التقييم: فهناك الخصوم الراديكاليّون، والمؤيدون مؤقّتاً. وتتدرّج لهجة المجموعة الأولى من التهكم الخبيث إلى الغضب السريع. والغريب هو أن هذا المعسكر يشتمل على معارضة المحافظين الجدد اليمينيين، والوسط الليبرالي، واليسار الماركسي. وعلى اختلاف المواضع السياسية، فإن الاعتراضات تبدو، وبصورة ثابتة، لما يُفهم بأنه لاتاريخية وضحالة الخليط الأدبي لمابعد الحداثيّ، من ناحية، ثم لاجتيازه حدود الأساليب الأدبية والخطاب

(36) Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* ([n. p.]: Ohio State University Press, 1987), p. II.

(37) انظر الملاحظة الختامية، ص 353 من هذا الكتاب.

الكلامي اللذين كانا يعتبران متميّزين وثابتين من ناحية أخرى. ومع أن هذين الاعتراضين سندرسهما في فصول خاصة في ما بعد، في هذه الدراسة، لا بدّ من الملاحظة، هنا، أن هذا المعسكر مال إلى رؤية التورّط فقط ولم يرَ النقد أبداً مع أن هذين يؤلّفان المابعد حداثيّ كما أعرّفه. وعلاوة على ذلك، وكما لاحظ العديد من المعلّقين، فقد أدّت المركزية الإتنية والمركزية الجنسية الذكورية (هذا، إذا لم نذكر المركزية المتباينة (Heterocentrism)) عند العديد من أفراد هذا المعسكر إلى التقليل من أهمية التحديات «الهامشية» وتجاهلها (الإستطيقية والسياسية) لأولئك «البعيدين عن المركز»، نعني، هولاء المبعَدين إلى أطراف الثقافة المسيطرة، مثل النساء، والسود، والخلاعيين اللواطيين، والشعوب الأصلية للبلاد، وآخرين، وهم الذين جعلونا نعي سياسة الجميع، وليس أشكال التمثيل المابعد حداثي فقط.

أما عمل من يؤيّدون أحياناً وبصورة مؤقتة مابعد الحداثيّة فيتراوح ما بين عروض وصفية لمابعد الحداثيّ بلغة الشك بالقصص الكلية العظمى واعترافٍ آسف ومنحاز، بأننا جميعاً جزء من المابعد حداثيّ، سواء أحببنا ذلك أم لا. وهناك نفرٌ قليل من النقّاد من خارج ميدان الهندسة المعمارية يرغب بأن يكون إيجابياً كلياً إزاء مابعد الحداثيّة: فتورّطها يتدخل، دائماً، في تقييمهم لفعالية نقدها، فيتناول هال فوستر (Hal Foster) ظاهرة التعارض السياسي لمابعد الحداثيّ، بوضعه نوعين، هما: مابعد حداثيّة المقاومة، ومابعد الحداثيّة ردّ الفعل، ويصف **الأولى** بأنها مابعد بنيوية، والأخرى محافظة جديدة[38]. أنا سأبرهن على أن المشروع المابعد حداثيّ يحتوي، فعلياً، على نوعي

(38) Hal Foster, ed., *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend: Bay Press, 1985), p. 121.

فوستر كليهما: فهو نقدٌ لوجهة النظر التي تقول إن التمثيل هو انعكاس فكري (وليس تكوينياً) للواقع وللفكرة المقبولة عن «الإنسان» بوصفه مركز التمثيل: وهو أيضاً استغلال لأسس التمثيل تلك ذاتها، الموجَّه إليها التحدّي. والنصوص المابعد حداثيّة تشير، وبصورة متناقضة، إلى الطبيعة اللاشفّافة لإستراتيجيّاتها التمثيلية، وفي الوقت نفسه، إلى تورّطها بفكرة شفافية التمثيل، وهو التورّط الذي يشارك فيه كل من يتظاهر بوصف تكتيكاتها «التجريدية لمعنى الأشياء».

إن العديد من الخلافات حول تقييم الإستراتيجيات مابعد الحداثيّة يمكن النظر إليها على أنها نتيجة إنكار ازدواجية خطاب سياسة التمثيل المابعد حداثيّ، فبالنسبة إلى آلن وايلد يبدو أسلوب السخرية إيجابياً، وهو خاصة محدِّدة لمابعد الحداثيّ، بينما أسلوب السخرية عند تيري إيغلتون يحكم على المابعد حداثية بالتفاهة وبأنها سقط متاع. وللبعض يبدو تورّط مابعد الحداثيّة في الجدل الثقافي الجماهيري الفني العالي مهمّاً، لكنه جدير بالرثاء عند آخرين. وبالنسبة إلى م. هـ. أبرامز[39]، تبدو «ظواهر عدم التعيين التي لا حلّ لها» والتي بها يعرِّف المابعد حداثي، أنها مرتبطة، بصورة ضمنية باللامعنى وبتدمير الأسس الثقافية، في حين تبدو هذه الظواهر المنصفة بعدم التعيين ذاتها، بالنسبة إلى إيهاب حسن، جزءاً من إرادة مراجعةٍ في العالم الغربي، تزحزح/ وتعيد تنظيم قواعد، وقوانين، وإجراءات، ومعتقدات»[40].

وبالرغم من الاستقطاب الحاصل في معسكرات تقييم مابعد الحداثة، يبدو أن ثمة بعض الاتفاق حول بعض من خصائصها،

(39) M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 4th Ed. Rev. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981), pp. 110.

(40) المصدر نفسه، ص 16.

فعلى سبيل المثال، كثيرون يشيرون إلى محاكاتها التهكمية وانعكاسها الذاتي، وآخرون يشيرون إلى دنيويّتها. والبعض، مثلي، يريد أن يبرهن على أن هاتين الصفتين متعايشتان في توتّرٍ صعبٍ وإشكاليّ يحضّ على فحص كيفية صناعة المعنى في الثقافة، وكيف نقوم بتجريد أنظمة المعنى (والتمثيل) (De-Doxify) من معناها، التي بفضلها نعرف ثقافتنا وأنفسنا. وإن التوتّر بين الدنيوي والفكري الانعكاسي، وبين التاريخي والتهكّمي، يجعلنا نتذكّر «تاريخية النصّية»[41].

ثمّة أنواع أخرى أيضاً من التوتّر الحدودي في مابعد الحداثيّ: مثل التوترات التي تنشأ من تعدّي الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، وأنظمة الخطاب الكلامي، وبين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية، وأكثرها إشكالية، التوتر بين الممارسة والنظرية. ولأنه لا وجود لأي ممارسة من دون نظرية، فإن مكوّناً نظرياً صريحاً صار مظهراً بارزاً للفن المابعد حداثي، وهو معروض في الأعمال ذاتها، وأيضاً في تصريحات الفنانين حول أعمالهم. فالفنان المابعد حداثي لم يعد المبدع غير المصقول، والصامت، والمغترب الذي كان في التقاليد الرومانسية/ الحداثويّة. كما لم يعد المنظِّر ذلك الكاتب الجاف والمنفصل واللاعاطفي الذي كان في التقاليد الأكاديمية: فلنفكر بعمل بيتر شوتردجك (Peter Shoterdijk) الذي عنوانه **نقد العقل الساخر** (*Critique of Cynical Reason*)، وبما احتواه من خليط مؤلف من هجاء وخطاب فلسفي معقّد، ومسرحية فيها أمثلة مأثورة، ونوادر محكيّة، وتاريخ الأفكار والأدب، فلا ريب في أن نوعاً معيناً من النظرية قد دعم، بَل حتى خلق نوعاً معيناً من الفن، وأن

(41) William V. Spanos, *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture* (Baton Rouge, La: Louisiana State University Press, 1987), p. 7.

الجامعة، والمؤسسات الفنية، ودور النشر، قد أنشأت المابعد حداثية، جزئياً. دوغلاس كريمب (Douglas Crimp) باعتباره محرِّراً لمجلة **أكتوبر** (*October*) وقيّماً عليها وناقداً فيها، عرَّف بكفاءة مابعد حداثيّة التصوير الفوتوغرافي[42]. وكذلك فعل كل من فيكتور بورغين، وباربرا كروغر (Barbara Kruger)، ومارتا روزلر (Martha Rosler)، وألان سكيولا (Allan Sekula)، وآخرون، الذين نظّروا ووضعوا الصور الفوتوغرافية، كما أريد أن أسمّيها مابعد حداثيّة. ولا ننسَينَّ أن الفن لم يكن قطّ متحرراً من القيود المؤسساتية وحتى من إنشائها، ولا حتى (وبصورة خاصة، لا) الفن الحداثوي المستقل. ونحن نحتاج فقط إلى التفكير في الدور الذي لعبه متحف نيويورك للفن الحديث (New York's Museum of Modern Art)، في تعزيز وإثبات صحة الفن التشكيلي التعبيري التجريدي والفن الفوتوغرافي الصوري.

وقد أشار كثيرون إلى الوضع المأزوم للفن الحداثويّ وللنظرية مابعد البنيوية والتحليلية النفسية، لكن نفراً قليلاً لاحظ التأثير الأكثر أهمية للأشكال النسوية المختلفة على الحاجة لفحص تعقيد التفاعلات الإستطيقية/السياسية على مستوى التمثيل[43]. وبالنظر إلى تركيز هذا الكتاب على سياسة التمثيل، فإن المنظور النسوي برهن على أنه ضروري، وبصورة حرفية. وكما ذكر أندرياس هويسن (Andreas Huyssen):

(42) Linda Andre, «The Politics of Postmodern Photography,» *Minnesota Review*, n. s. 23 (1984), pp. 18-20.

(43) Craig Owens, «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism,» in: Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press, 1983), and Barbara Creed, «From Here to Modernity: Feminism and Post-Modernism,» *Screen*, vol. 28, no. 2 (Spring 1987).

إن طرائق طرحنا أسئلةً، الآن، تتعلق بنوع الجنس وبالظواهر الجنسية، وبالقراءة والكتابة، وبالذاتية والإعلان عنها، وبالصوت والأداء لا يمكن التفكير بها بلا تأثير المذهب النسوي، حتى ولو كان الكثير من هذه النشاطات قد يقع على هامش الحركة بالذات أو حتى خارجها[44].

لقد أحدثت وجهات النظر النسوية تحولاً كبيراً في طرائق تفكيرنا حول الثقافة، والمعرفة، والفن، وأيضاً في الطريقة التي يمسّ بها الشأن السياسي بعمق كل تفكيرنا وتصرفنا العمومي والخاص وينسكب فيهما.

ومع ذلك، ظلّت هناك مقاومة مهمة لأي مطابقة ما بين المابعد الحداثويّ والنسوي. لقد كان هناك ارتياب مفهوم بالدافع التفكيكي والتدميري لمابعد الحداثيّة في اللحظة التاريخية عندما كان البناء والدعم البرنامجين الأكثر أهمية للنساء. ومع ذلك، وكما بيّنت أعمال كريستا وولف (Christa Wolf)، وأنجيلا كارتر، وسوزان دايتش (Susan Daitch) وأودري توماس (Audrey Thomas)، وماكسين هونغ كنغستون (Maxine Hong Kingston)، أن «التجريد من المعنى» جزء صميمي من الشأن النسوي، مثلما هو جزء صميمي من الخطاب المابعد حداثيّ. وهذا لا ينفي العمى الجنسي في كثير من الكتابات المابعد حداثيّة. غير أن الكثير من الكتّاب، ابتداءً من جون بيرغر (John Berger)، إلى مارغريت آتوود (Margaret Atwood)، اهتم بفحص تضادّ الجنس الثنائي الذي لا مفرّ منه، فنجد ـ مثلاً ـ في كتاب كريستا وولف **لا محلّ على وجه البسيطة** (*No Place on Earth*)

(44) Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, p. 220.

شخصيتين تاريخيتين (رجلاً وامرأة): الشاعرين كلايست (Kleist) وغاندرود (Günderrode)، يتقابلان في فضاء خرافيّ. كان إدراكاهما لأدوار الجنس التي عليهما أن ينفذّاها مختلفين، فكلايست ينظر إلى المرأة الشاعرة فلا يرى إلاّ أمنها:

«فهي توفّر لها حاجاتها، مهما يمكن أن يعني ذلك، فهي ليست ملزمةً على أن تركّز أفكارها على أتفه حاجات الحياة اليومية، فبدت إليه نوعاً من الميزة أنها لا خيار لها في الأمر. وكامرأة، هي ليست خاضعة لقانون مفاده أن عليها أن تحقق كل شيء أو أن تعتبر كل شيء غير موجود»[45].

أما نسخة غاندرود عن مصيرها كامرأة، فمختلفة. تقول: «علينا أن نقبل مصيرنا عند بلوغ السابعة عشرة من العمر، وهو الرجل، وعلينا أن نقبل العقاب إذا قاومنا. لطالما أردت أن أكون رجلاً، توّاقة للجروح الواقعية، التي تعرّضون أنتم الرجال **أنفسكم لها**»[46].

والواقع، أن الشاعرَين انتهيا إلى الإدراك بأن «للرجل والمرأة علاقة عداء» في داخل كل منهما. الرجل، المرأة، كلمتان يتعذّر الدفاع عنهما. ونحن أيضاً، وكل واحد منا، سجين جنسه (108). وإن إجابة المابعد حداثي والمرأة النسوية (Feminist) بالقول إن أشكال التضاد الثنائية مثل هذه، تعني إبراز الإشكالية، والاعتراف بالتناقض والفرق وبتنظير وتحقيق محلّ تمثيلهما.

وهكذا كان في الفنون البصرية أيضاً، فقد عنى العمل النسوي

(45) Christa Wolf, *No Place on Earth*, Translated by Jan van Heurck (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982), p. 107.

(46) المصدر نفسه، ص 112.

أنه لم يعد ممكناً اعتبار التمثيل نشاطاً محايداً من الوجهة السياسية وبريئاً من الناحية النظرية. تقول غاغنون (Gagnon):

«إن مسألة التمثيل تتموضع بين المذهب النسوي والفن. إنها تحرٍّ في كيف أن طريقة التكرار التي تقع في صميم التصوير الثقافي (سواء في الفنون البصرية، أو الإعلام الجماهيري، أو في الإعلان) لها وظيفة أيديولوجية، خاصة في تمثيل الذات «الأنثوية» أو «الذكورية» على أنها مستقرة وثابتة، وفي موضعتها»[47].

إن القبول بمثل هذه الاعتبارات التمثيلية الثابتة من دون مساءلتها، معناه غضُّ النظر عن أنظمة القوة الاجتماعية التي تقول بصحة بعض الصور عن المرأة وتجيزها (أو السود، أو الآسيويين، أو اللواطيين ... الخ). إن الإنتاج الثقافي يجري داخل سياق اجتماعي وأيديولوجيا ـ أي نظام قيم معاش، وهذه الحقيقة هي التي ساعدنا العملُ النسويُّ على تعلّمها، ففي الفن الفوتوغرافي والسينمائي ونظريتهما حصلت دراسات كثيرة حول ذكورة عين آلة التصوير الممثِّلة، فعلى سبيل المثال، نذكر أن كتاب ماري كيلي (Mary Kelly) وهو (*Post - Partum Document*) (1983)، يؤكّد على إنتاج الفرق الجنسي من خلال أنظمة تمثيل، وهي تعارض الأشكال المفيدة بأن النظرة الذكوريّة المحدِّقة السيّدة هي التي خلقتها، تقليدياً: فليس هذا تصويراً مجازياً مألوفاً لعلاقة الأم/ المادونا والطفل، بل تصويراً بصريّاً من خلال الكلمات والأشياء لعلاقة الأم ـ الطفل على أنها عملية اجتماعية ـ نفسية معقَّدة، فهي أي شيء، إلاّ أنها ليست بسيطة، وهادئة، وطبيعية. وهذا، على الأقل من وجهة

(47) Monika Gagnon, «Work in Progress: Canadian Women in the Visual Arts 1975-1987,» in: Rhea Tregebov, ed., *Work in Progress: Building Feminist Culture* (Toronto: Women's Press, 1987), p. 116.

نظر المرأة. ومثل ذلك، كانت المناقشات العامة الأربع عشرة المفيدة، التي نظمها هانز هاكس (Hans Haackes)، والتي دارت حول كتاب **سورات** (Seurat) **نماذج الرسّام النسوية** (*Les Poseuses*)، والتي تتبّعت تاريخ ملكية اللوحة من عام 1888 إلى عام 1975، في صدر الصورة التقليد العائد إلى المرأة العارية، والناظر الذكر المشتهي للجنس الآخر، الذي بنظرته المسيطرة «يمتلك» المعروض أمامه وينظر إلى المرأة على أنها مجرد حيازة، وكعمل مماثل للملكية الاقتصادية التي كان تاريخها موضوع كتاب هاكس. وهذا الفن ما يزال موجوداً ويعمل في وسط أعراف النظام الأبويّ، لكن بغيةَ مقاومتها والنضال ضدّها، لأن سياقاً سياسياً-اجتماعياً معقَّداً جديداً بدأ يجعل منها إشكالية.

اخترت أن أركّز في هذه الدراسة على التصوير الفوتوغرافي، من بين الفنون البصرية للسبب ذاته الذي جعلني اختار الخرافة القصصية من الأدب: فكلاهما لهما حضورٌ كلي في الفن العالي والثقافة الجماهيرية، ووجودهما الواسع عينه أضفى على أشكالهما التمثيلية شفافية معينة وتعقيداً محدَّداً. وما تقوله آنيت كُون (Annette Kuhn) عن التصوير الفوتوغرافي ينطبق، بعد تكييفات مناسبة للوسط، على السرد القصصي الخرافي اليوم، فهي تقول:

«الأشكال التمثيلية منتجة: فالصور الفوتوغرافية، هي أبعد من أن تكون مجرد إعادة إنتاج عالم سبق وجوده، فهي تؤلف خطاباً ذا صياغة رمزية عالية، يؤدي من بين أشياء أخرى، إلى تحويل كل ما يكون كالصورة إلى شيء استهلاكي. والاستهلاك يكون بالنظر إليه، كما أنه غالباً ما يكون، وبالمعنى الحرفي، عن طريق الشراء، فليس من قبيل الصدفة أن تسود صورة المرأة في العديد من الأشكال

الفوتوغرافية المرئية اجتماعياً كثيراً (والمربحة)، فحيثما يتّخذ التصوير الفوتوغرافي المرأة موضوعاً له، فإنه يولّد «للمرأة» مجموعة من المعاني تدخل «بعدئذٍ» في التداول الثقافي الاقتصادي من ذاتها»[48].

والشيء ذاته يصحّ على بناء صورة «الرجل»، أو العِرق (Race)، أو الجماعة الإتنية، أو الميل الجنسي، فكلا التصوير الفوتوغرافي والخرافة المابعد حداثيان يتصدّران الجوانب الإنتاجية والإنشائية لأعمالها التمثيلية. ومع ذلك، فإن تورّطها السياسي واضح. هو مثل نقدها التجريدي لطبيعية الأشياء. ويمكن رؤية الفرق بين المابعد حداثيّ والنّسوي في السكون الضمني الكامن لظواهر الغموض السياسية أو مفارقات مابعد الحداثيّة. وإن الكثير من البرامج النّسوية الاجتماعية تتطلّب نظرية قوة، غير أن مابعد الحداثيّة تفتقر إلى مثل هذه النظرية بشكل واضح، وهي سجينة داخل سلبية معينة هي ضمن أيّ نقدٍ للمسيطرات الثقافية، فهي لا تملك نظرية في العمل الإيجابي على المستوى الاجتماعي، في حين أن ذلك متوفّر في جميع المواقف النسوية، فـ «تجريد معنى الأشياء» لا يفيد العمل، حتى لو كان خطوة نحو العمل، أو شرطاً مسبقاً ضرورياً له.

هذه العلاقة بين النّسوي والمابعد حداثي هي موضوع الفصل السادس من هذه الدراسة. لكن، منذ البداية، تجدر ملاحظة تأثير النّسوي على المابعد حداثي، وكذلك دوافعهما التفكيكية المشتركة. وليس من قبيل الصدفة أن يتطابق المابعد حداثيّ مع النّسوي في إعادة تقييم النّسوي لأشكال الخطاب غير المقنَّن، حتى أن سيرة

(48) Annette Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality* (London; Boston: Routledge and Kegan Paul, 1985), p. 19.

ذاتية حقيقية مابعد حداثيّة (*Roland Barthes by* Roland Barthes)، وسيرة أسرة حقيقية مابعد حداثيّة لمايكل أونداتجي (Michael Ondaatje) (*Running in The Family*) تشتركان كثيراً مع **نماذج من الطفولة** (*Patterns of Childhood*) لصاحبته كريستا وولف، أو **المرأة المحاربة** (*The Woman Warrior*) لماكسين هونغ كنغستون. ولا تتحدّى هذه كلها ما نعتبره نحن أدباً (أو Literature بالحرف الكبير) فقط، بل أيضاً ما كان يفترض أنه أشكال التمثيل السردي الموحَّدة والنقيّة للذاتية في الكتابة عن الحياة. كما أنه ليس من المصادفة أن تكون النظرية النسويّة الحديثة ذاتها داخل وخارج الأيديولوجيات المسيطرة المستعملةً تمثيلاً يكشف عن إساءة التمثيل ويقدم إمكانيات جديدة، تتطابق مع النقد المتورّط (والأكثر تورطاً) الخاص بمابعد الحداثيّة، فكلاهما يتجنّبان الكذب في الاعتقاد بأنهما يقدران أن يقفا خارج الأيديولوجيا، غير أن كليهما يطالبان بحقهما في معارضة سلطة الأيديولوجيا المسيطرة، ولو من موقع تسوية. وقد زعم فيكتور بورغين أنه يريد من فنّه ونظريته أن يبيّنا معنى الفرق الجنسي (بالنسبة إلى الآخرين، هو فرق الطبقة، أو العِرق، أو الجماعة الإتنية، أو التفضيل الجنسي) على أنه عملية إنتاج، وأنه «شيء متحوَّل، وشيء تاريخي، لذا فهو شيء نقدر أن نتدخل به ونفعل شيئاً»[49]. وقد لا تفعل المابعد حداثيّة ذلك الشيء، لكن يمكنها على الأقل، أن تبيِّن ما يجب إبطاله أولاً.

(49) Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, p. 108.

مـابـعـد الحـداثـة (Postmodernity)، ومـابـعـد الحـداثـيـة (Postmodernism) والحداثويّة (Modernism)

إن الكثير من الاضطراب المحيق باستعمال كلمة مابعد الحداثيّة يعود إلى دمج المفهوم الثقافي لمابعد الحداثيّة (وعلاقتها الملازمة بالحداثويّة) ومابعد الحداثة تحديداً لفترة اجتماعية وفلسفية أو «شرطاً» لها. وقد عرّفت مابعد الحداثة بأشكال مختلفة بتعابير العلاقة بين الخطاب الفكري وخطاب الدولة، على أنها شرط تحدّده سخرية متشائمة شاملة مُشهَبة، وحسٌّ خائف من الواقعية المتطرفة والصورة الزائفة. وإن التناقضات المتجلية بين بعض تسميات مابعد الحداثة هذه لاتفاجئ من يستمتع بالتعميمات عن العصر الحاضر. ومع ذلك، هناك كثيرون يرون أن مابعد الحداثة تشتمل على نقدٍ للمذهب الإنساني (Humanism) والمذهب الوضعي (Positivism) وعلى فحص لعلاقتهما بأفكارنا عن الذاتيّة.

وُظِّف تعبير مابعد الحداثة في الدوائر الفلسفية لتحديد المواقف النظرية الواضح تنوّعها، مثل تحدّيات دريدا لميتافيزياء الحاضر الغربية، وتحريّات فوكو الخاصة بتورّطات الخطاب، والمعرفة، والسلطة، و«الفكر الضعيف» القوي المقنع المتناقض لفاتيمو، وتساؤل ليوتار حول صحة الميتاسرديّات (Metanarratives) العائدة إلى المشروعية والانعتاق. وهذه كلها تشترك، وبالمعنى الأوسع للكلمات، بنظرة إلى الخطاب اللغوي في حسبانه كموضوع إشكالي، والأنظمة المنظّمة موضع شك (وأنها من صنع الإنسان). ويبدو أن الجدل حول مابعد الحداثة - والخلط مع مابعد الحداثيّة - قد ابتدأ بتبادل الرأي التراشقي حول موضوع الحداثة بين يورغن هابرماس (Jürgen Habermas) وجان- فرانسوا ليوتار، فكلاهما وافقا على أن الحداثة لا يمكن فصلها

عن أفكار الوحدة والعالمية، أو ما لقّبه ليوتار بالميتاسردية (Metanarratives). وقد اهتم هابرماس أن يبرهن على أن مشروع الحداثة، المتجذِّر في سياق عقلية عصر التنوير (Enlightenment)، لم يكتمل بعد وهو يتطلب إكمالاً، فردّ ليوتار بوجهة نظر مؤدّاها أن الحداثة قضى عليها التاريخ، وهو التاريخ الذي كان نموذجه المأسوي معسكر الاعتقال النازي، والذي تمثّلتْ قوته المعارضة للمشروعية، والنهائية في «العلم التقني» الرأسمالي الذي غيّر، وإلى الأبد، تصوراتنا عن المعرفة. لذلك، كانت مابعد الحداثة، بالنسبة إلى ليوتار متميّزة بخلوّها من القصص الكلية العظمى، وباحتوائها على القصص الصغيرة والمتعدِّدة التي لا تبغي استقراراً أو مشروعية عالميين. وقد أشار فريدريك جايمسون إلى أن ليوتار وهابرماس، كليهما، كانا يصدران عن «نموذجين قصصيين مختلفين ومتساويي القوة وتسويغيين: أحدهما فرنسي (1789) وثوري في موحياته والآخر ألماني وهيغلي، الأول يعطي قيمة للالتزام والثاني يضع القيمة في الإجماع. وقد قدّم ريتشارد رورتي (Richard Rorty) نقداً لاذعاً للموقفين، ولاحظ بطريقة تهكّمية أن ما يجمعهما هو حسٌّ مشترك متضخم بدور الفلسفة اليوم. وفي مسعاها لأداء دور أكثر تواضعاً يكون في النهاية منتمياً إلى مابعد الحداثة - دور القبول بتورّط المعرفة في السلطة - اعتبرت براغماتية رورتي الجديدة محاولةً جريئة للوصل ما بين الطرفين المتضادين.

وبالمعنى الواقعي، لا يمكن ربط مثل هذه الأضداد بسهولة. وجزء من الصعوبة تاريخي: فالحداثة في ألمانيا هابرماس يمكن وصفها بأنها ضعفت بواسطة النازيّة، لذا، هي «ناقصة» فعلياً. ويبدو أن هذا كان سبب اعتراض هابرماس على ما اعتبره مذهباً تاريخياً

مابعد حداثيّ: فقد رأى إن «الوعي الجذري للحداثة»[50] كان قادراً على تحرير نفسه من التاريخ ثم يؤسس مجده ومضمونه المتفجّر. وكما زعم هابرماس، فإن مابعد الحداثيّ قد يبدو من نوع المحافظ الجديد، وذلك في السياق الألماني لهذه النظرة الثورية للحداثة. غير أن الكثيرين اعترضوا على توسيع هابرماس لنقده للقوى المحلية المضادّة للحداثة الموجودة خارج ذلك السياق الألماني المحدَّد ليشمل مابعد الحداثة كلها و مابعد الحداثيّة كلها.

خضع تحدّي ليوتار لتعريف هابرماس لمابعد الحداثيّ لفحص جدّي أيضاً، ففي ملاحظاته التمهيدية للترجمة الإنجليزية لكتاب **حالة مابعد الحداثة** (*La Condition Postmoderne*)، يحاول جايمسون أن ينقذ فكرة الميتاسردية (Metanarratives) من هجوم ليوتار على هابرماس، والسبب هو أن فكرته الخاصة عن مابعد الحداثة هي من نوع الميتاسرديات، بصورة جزئية، وهي قائمة على تحديد الفترات الزمنية الثقافية لماندل (Mandel). وبالتعبير الأكثر تبسيطاً نقول: إن رأسمالية السوق ولَّدت المذهب الواقعي، والمذهب الرأسمالي الاحتكاري ولَّد مابعد الحداثيّة[51]. إن الانزلاق من مابعد الحداثة إلى مابعد الحداثيّة ثابتٌ ومتعمَّدٌ في كتاب جايمسون: فبالنسبة إليه، الميتاسرديات هي «المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة»، فهي تكرر، وتعزّز وتزيد من شدّة الآثار الاقتصادية ـ الاجتماعية «المستهجَنة والمشجوبة» (85) لمابعد الحداثة. وقد يكون الأمر كذلك. غير أني

(50) Jurgen Habermas, «Modernity - an Incomplete Project,» in: Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press, 1983), p. 4.

(51) Fredric Jameson, «Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism,» *New Left Review*, vol. 146 (1984), p. 78.

أريد أن أبرهن أنها تنتقد تلك الآثار أيضاً من غير **التظاهر** بأنها قادرة على العمل خارجها.

هذا الانزلاق من مابعد الحداثة إلى مابعد الحداثيّة يتكرر في عنوان مقالة جايمسون القوية الأثر في عام 1984، وهو، « مابعد الحداثية» أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة. مع ذلك، فإن مايبعث على التشوّش هو أن جايمسون يستبقي كلمة مابعد الحداثيّة لتنطبق على التحديد الزمني الاقتصادي ـ الاجتماعي وعلى التسمية الثقافية، كليهما. وفي أحدث عمل كتابي له، يبدو متمسكاً بعناد، بتعريف مابعد الحداثيّة بأنها «مجموعة كلية من الصفات الإستطيقية والثقافية والإجراءات، وأيضاً «التنظيم الاقتصادي ـ الاجتماعي لمجتمعنا الذي يدعى الرأسمالية المتأخرة[52]. ومع أن الاثنين مترابطان، وهذا أمر لا شك فيه، إلا أني أريد أن أناقش بأنهما منفصلين في سياق الخطاب. إن الشَّبَه اللفظي بين تعبيري «مابعد الحداثة» و«مابعد الحداثيّة» يشير إلى علاقتهما الصريحة، من غير خلط للمسألة عند استعمال التعبير ذاته للدلالة على كليهما أو تجنب المسألة عن طريق دمج الاثنين في نوع ما من أنواع السببيّة الشفّافة، فالمسألة يجب مناقشتها، لا أن تفترض بواسطة براعة لفظية. وإن نصيحتي بإبقاء الاثنين منفصلين كيّفتها رغبتي في أن أبيّن أن النقد مهم مثل التورّط في ردّ المابعد حداثية الثقافية على وقائع مابعد الحداثة الفلسفية والاقتصادية ـ الاجتماعية: فليست مابعد الحداثيّة هنا، كما يراها جايمسون، شكلاً نظامياً للرأسمالية كالاسم الذي

(52) Fredric Jameson, «Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism,» in: Rosalyn Deutsche [et al.], *Hans Haacke, Unfinished Business*, Edited by Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Ma: MIT Press, 1986), pp. 38-39.

أُعطى للممارسات الثقافية التي تقرّ بتورّطها الحتمي في الرأسمالية، من غير التخلّي عن قوة أو إرادة التدخّل النقدي فيها.

لقد طرح هابرماس وليوتار وجايمسون، ومن زواياهم المختلفة، مسألةً مهمة، هي الإرساء الاقتصادي - الاجتماعي والفلسفي لمابعد الحداثيّة في مابعد الحداثة. غير أن افتراض معادلة ما بين الثقافة وأساسها، وعدم السماح لإمكانية علاقة، على الأقل، ما بين الاعتراض والتدمير، هو نسيان لدرس العلاقة المعقَّدة لمابعد الحداثيّة مع مابعد الحداثة: وهي استبقاؤها للدوافع المعارضة الأولية للحداثويّة، الأيديولوجية والإستطيقية، ورفضها القويّ لفكرتها التأسيسية للاستقلال الذاتي الشكلي.

وهناك الكثير من الأبحاث الجدّية التي حصلت حول العلاقة المعقَّدة بين مابعد الحداثيّة والحداثويّة. ومما لا شك فيه أن الكثير من الهجوم على المابعد حداثيّ صدر، ضمنياً أو صراحة، انطلاقاً من الموقع الممتاز لما دعاه والتر موزر (Walter Moser)، مرَّةً وببراعة، «الحداثوية المنتكسة». وأراد آخرون - وبسلبية أقل - أن يؤصّلوا الحداثوية تاريخياً في المعارضة التي أظهرها الروّاد الطليعيون (Avant - garde). وتمثّلتْ جاذبية الحداثوية للناقد الماركسي في ما دعاه جايمسون (Jameson) «تعويضها الطوباوي الوهمي»[53]، و«التزامها بالتغيير الجذري»[54]. ومع أن المابعد حداثي ليس له مثل هذا الدافع، إلاّ أنه، وبصورة أساسية، يزيل الإلغاز، وهو نقدي، ومن بين الأشياء التي نقدها النخبوية الحداثوية وأحياناً الأساليب

(53) Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), p. 42.

(54) Jameson, «Architecture and the Critique of Ideology,» in: Ockman, ed., *Architecture, Criticism, Ideology*, p. 87.

الكلية المنتجة لذلك «التغيير الجذري»، بدءاً من مايز فان در روهي (Mies van de Rohe) إلى كتاب باوند (Pound) وإيليوت (Eliot)، عدا عن سيلين (Céline). ولم تكن السياسة المعارضة التي ادّعتها الحداثوية يسارية دائماً، كما يفكر مدافعون مثل إيغلتون وجايمسون. ولا ننسينَّ، وكما وصف هويسن، أن الحداثوية قد «عَنَّفها اليسار لأنها نخبوية، ومتعجرفة، وذات أسلوب طاغٍ يخفي الثقافة البورجوازية، كما وصفت بالشريرة من قِبَل اليمين فشبِّهت بالعامل البرتقالي (Agent Orange) المفكِّك للتماسك الاجتماعي»[55]. ويمضي هويسن ليوضح أن حركة الروّاد التاريخية (أو الحداثوية) هي، أيضاً، كانت مدانة من قِبل اليمين (باعتبارها تهديداً للرغبة البورجوازية لتحقيق المشروعية الثقافية)، ومن قِبَل اليسار (أي من قِبَل الأممية الثانية ومن قِبَل إضفاء لوكاش (Lukács) قيمة للواقعية الكلاسيكية البورجوازية).

هناك حسٌّ قويّ لدى المضادّين لمابعد الحداثيّين، من الحداثويّين الخفيين، أن المابعد حداثية تمثّل، نوعاً ما، تخفيضاً للمعايير، أو أنها النتيجة المأسوف عليها لتأسيسات وتثقيفات الحداثوية المتطرّفة. وبكلام آخر نقول: يبدو من الصعب مناقشة مابعد الحداثيّة من غير أن ننخرط في جدِل حول قيمة، وحتى حول هُويّة الحداثويّة. وقد رأى جايمسون أن هناك أربعة مواقف ممكنة، وهي: مؤيِّد لمابعد الحداثيّ مضاد للحداثويّ، ومؤيِّد لمابعد الحداثيّ مؤيِّد للحداثوي، ومضادّ لمابعد الحداثيّ مضاد للحداثوي، ثم مضاد لمابعد الحداثي مؤيِّد للحداثوي. غير أنه، مهما صنّفت المواقف،

(55) Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, pp. 16-17.

يظل هناك تعارض أساسي أكثر من سواه بين الذين يعتقدون أن المابعد حداثيّة تمثل افتراقاً عن الحداثوية، والذين يرونها استمراراً لها. ويؤكد الموقف، الذي يقول بالعلاقة المستمرة، على ما يشترك به المذهبان: أي، وعيهما الذاتي، أو اعتمادهما، رغم كونهما متهكّمين، على التقاليد. وبعكس ميل بعض النقّاد، الذي يسمّي في **كما هو** (Tel Quel)، الخرافةَ المتعاليةَ الأميركيةَ والنصوصَ الفرنسية، يسمّيها مابعد حداثية، فإني أرى هذه المواقف امتدادات للأفكار الحداثوية عن الاستقلال الذاتي، والمرجعية الذاتية، وبالتالي «حداثوية متأخرة». هذه المواقف الشكلية المتطرفة هي «بالضبط، التي شكّكت بها التعليمات التاريخية والاجتماعية للخرافة وللتصوير الفوتوغرافي المابعد حداثيين. وإذا استعملنا تعابير ستانلي تراشتنبرغ، لا يكون المابعد حداثي (أو قد لا يكون ذلك فقط) «فناً غير متعدٍّ، عمله محصور في ذاته»، إنه، أيضاً «متعدّ، أو متعمّد»[56].

وتصدر من أولئك الملتزمين بنموذج القطيعة، وليس الاستمرار بين الحداثوي ومابعد الحداثي، حججٌ مبنيّة على أي عددٍ من الفروق الأساسية: في التنظيم الاجتماعي ـ الاقتصادي، وفي الموقف الإستطيقي والأخلاقي للفنان، وفي تصوّر المعرفة وعلاقتها بالسلطة، وفي التوجّه الفلسفي، وفي فكرة موضع المعنى في الفن، وفي علاقة المرسلة بالمرسل إليه/المرسِل. بالنسبة إلى بعض النقّاد، قيل بإمكان الحداثوي والمابعد حداثي أن يتعارضا نقطةً نقطة[57].

(56) Stanley Trachtenberg, ed., *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts* (Westport, Co: Greenwood Press, 1985), Preface, p. 12.

(57) Ihab Hassan, «The Question of Postmodernism,» in: Harry R. Garvin, ed., *Romanticism, Modernism, Postmodernism* (Lewisburg, Pa: Bucknell University Press; London: Associated University Press, 1980).

غير أن إحدى أكثر هذه النقاط محلّ خلافٍ هي علاقة الثقافة الجماهيرية بالحداثوية وبمابعد الحداثيّة. وغالباً ما كان الهجوم الماركسي على مابعد الحداثيّة بحدود دمجها الفن العالي والثقافة الجماهيرية المختلفين، وهو الدمج الذي رفضته الحداثويّة بحزم شديد. وهذا الرفض هو، بالضبط، الذي يتناوله أندرياس هويسن بأسلوب مفحم في كتابه **بعد الانقسام العظيم** (*After the Great Divide*)، مبرهناً على أن الحداثويّة التي عرّفت عن نفسها باستثنائها الثقافة الجماهيرية، وبخوفها من التلوّث بثقافة المستهلك التي تتبرعم حولها، دُفِعتْ لتصير نظرةً نخبوية إقصائية للمذهب الصوري الإستطيقي واستقلالية الفن. ولا شك في أن حركة الروّاد التاريخيين (Avant - Garde) هي التي أعدّت الطريق لإعادة نظر تسووية من قِبَل المابعد حداثيّة حول العلاقات الممكنة المختلفة (علاقات التورّط والنقد) بين صورتي الثقافة العليا والشعبية. وقد فعل هويسن الكثير لكي يقلب النظرة إلى الثقافة الجماهيرية (التي عرضها جايمسون وإيغلتون من بين آخرين)، بحيث إنها ـ وبكلماته ـ «الخلفية الشريرة المشؤومة المتجانسة التي فوقها تتلألأ بمجدها إنجازات الحداثويّة»[58]. ولا يعني هذا أن الإقصاء الحداثوي ليس مفهوماً تاريخياً في سياق المنظر الفاشي، مثلاً، لكن ما يراه هويسن هو أن هذا الآن، هو «احتجاج أُبطل تاريخياً»، (x) فهو يتطلّب إعادة تفكير في سياق الرأسمالية المتأخرة بالضبط.

لقد أنجزت كتابات كثيرة مؤثِّرة حول أشكال التضاد الثقافي العالي/ الشعبي وحول تفاعلاتهما بغية تبيان فكرة أن اجتياز مثل تلك الحدود لا يعني، بالضرورة، تدمير النظام كله أو تخفيض القيمة

(58) Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, p. 9.

الذاتية لجميع الأفكار المتلقّاة، كما ظنّ تشارلز نيومان، أو زيادة تجريد الحياة من أنسنتها، كما اعتقد جايمسون، فما زال هناك ميل «لاعتبار الأشكال الفنية الإتنية، أو المحلية، أو الشعبية عموماً، «ثقافة فرعية»[59]، ولهذا السبب اخترتُ، وعن عمدٍ، أن أركّز على هذين الشكلين من التمثيل المابعد حداثيّ اللذين هما الأكثر من غيرهما حضوراً كلياً وإشكالية، دائماً ـ لا يزال مع ذلك التصوير الفوتوغرافي والخرافة القصصية. ويشكلان في ما بينهما اليوم، عدداً مهماً، من الوجهة الإحصائية، من أشكال التمثيل الخاصة بالثقافة الجماهيرية والفن العالي.

والتصوير الفوتوغرافي المابعد حداثيّ يتحدّى الأسس الأيديولوجية للفن الفوتوغرافي العالي الذي ينتمي إلى الحداثوية، والثقافة الجماهيرية (المتمثلة في الإعلان، والصحف، والمجلاّت والصور الشعبية الثقافية الفوتوغرافية (السريعة اللقطات)، فهو يخرج مبتعداً عن الغموض والنرجسية الممكنين دائماً في المرجعية الذاتية وداخل العالم الثقافي والاجتماعي، وهو العالم المقذوف بالصور الفوتوغرافية كل يوم. ويحاول أن يشير، حالاً، إلى عَرَضية الفن وإلى أولوية السنن الاجتماعية، جاعلاً اللامرئي مرئياً، ومجرِّداً معنى المعنى، سواء أكان حداثوية-شكلية أو واقعية-وثائقية. وفي الخرافة المابعد حداثية أيضاً، يلاقي الدافع الوثائقي للواقعية إشكالية المرجع الذي رأيناه سابقاً في الحداثوية الانعكاسية الذاتية. والقصص المابعد حداثية ترشح من خلال تاريخ الاثنين كليهما. وهنا، في هذا الموضع، تدخل مسألة التمثيل وسياستها.

(59) Hal Foster, ed., *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend: Bay Press, 1985), p. 25.

الفصل الثاني

التمثيل المابعد حداثي

تجريد الطبيعي من طبيعيّته

«التمثيل، مثل كل كلمة عظيمة، هو خليط، هو قائمة طعام خليطة، فهو يخدم معاني عدة حالاً. ذلك لأن التمثيل قد يكون صورة: مرئية، أو لفظية، أو سمعية . . . وأيضاً، قد يكون التمثيل سرداً قصصياً، تسلسلاً من الصور والأفكار. . . إماً قد يكون التمثيل منتوجاً أيديولوجياً، أي ذلك المخطط الواسع المستهدف إظهار العالم وتسويغ أحداثه»[1].

والتمثيل المابعد حداثي، وبوعي ذاتي، يشمل هذه الأشياء كلها: الصورة، والقصة، ومنتوج (ومنتِج) الأيديولوجيا، فهناك حقيقة لا تحتاج إلى برهان من حقائق علم الاجتماع والدراسات الثقافية اليوم، مفادها أن الحياة في العالم المابعد حداثيّ تتوسّطه كلياً أشكال التمثيل، وأن عصرنا، عصر الأقمار الاصطناعية والحواسيب، قد تَعَدّى بكثير عصر بنيامين (Benjamin) «عصر إعادة الإنتاج

(1) Catherine R. Stimpson, «Nancy Reagan Wears a Hat: Feminism and its Cultural Consensus,» *Critical Inquiry*, vol. 14, no. 2 (1988), p. 223.

الميكانيكية» ونتائجه الفلسفية والفنية، ودخل في حالة أزمة في التمثيل. ومع ذلك، ما يزال هناك ميل في الدوائر الأدبية والفنية النقدية، يرى أصحابه النظرية والممارسة المابعد حداثيّين إمّا كبديل للتمثيل بواسطة فكرة النصيّة أو كنفي لانغماسنا المعقَّد بالتمثيل، بالرغم من أن مقداراً كبيراً من التفكير المابعد حداثيّ قد ناقش هذا الميل: لنفكّر في أقوال دريدا عن حتمية منطق التمثيل، وإشكالية فوكو، من غير إنكار أساليبنا التقليدية في التمثيل في أشكال خطابنا الخاصة بالمعرفة.

وأني افترض أن كلمة «تمثيل» لا يمكنها إلاّ أن تفيد شيئاً ينشئ فعل التمثيل نسخةً مطابقة له. وهذا ما يُعتبر، عادةً، منطقة المحاكاة. ومع ذلك، فإن تحويل التمثيل إلى مسألة مرة ثانية يجعل مابعد الحداثية تتحدّى افتراضاتنا المحاكاتية عن التمثيل (بأي معنى من معاني «قائمته الطعامية الخليطة»): أي الافتراضات الخاصة بالشفافية وطبيعية الحسّ العام. ولم تكن النظرية المابعد حداثية وحدها ما أثار إعادة التفكير هذه، فلنأخذ، على سبيل المثال، قصة أنجيلا كارتر غراميات الليدي بيربل (*The Loves of Lady Purple*)، فتفاصيل عقدة القصة مستمدَّة من تفسير لهذه الافتراضات المحاكاتية ـ ولسياستها. وتبدأ كقصة صانع دُمى متحركة ماهر، وكلما ازداد شَبَه دماه المتحركة بالحياة كلما ازداد تشبّهه بالله[2]. ويُقال إنه يفكر مراوحاً، وهو في موطنٍ خالٍ من البشر، ما بين ما هو واقعي وما يبدو أنه واقعي، مع أننا نعرف جيداً أنه ليس واقعياً (23)، فهو يصنع دُمى «لا تستطيع الحياة»، ومع ذلك تقدر «أن تحاكي الحيّ» وتقدر حتى على «إصدار إشارات من المعنى». هذه المحاكاة الدقيقة لهذه

(2) Angela Carter, *Fireworks: Nine Profane Pieces* (London: Quartet Books, 1974), p. 23.

الأشكال التمثيلية توصف بأنها «كلها إزعاج لأننا نعرف أنها خاطئة» (24). وقد نجحت «نجمته في مجال التعليمية»، الليدي باربل نجاحاً بلغ حداً أدّى إلى وصفها بأنها تعدّت فكرة أنها رهن به، وبدت واقعية بصورة كاملة مع أنها شيء آخر وبصورة تامة (26)، فهي لم تحاكِ بقدر ما قامت بتصفية وتكبير أعمال امرأة واقعية: «وهكذا يمكنها أن تصير مثالاً للشهوة الجنسية، ذلك، لأنه لا توجد امرأة تتجاسر أن تكون غاوية بهذا الشكل الصارخ» (26 ـ 27).

وقد وصفت الإعلانات الموزَّعة باليد عرضَها بأنه «شهيّات لا يمكن إشباعها». إذ قيل أنها كانت بغيّاً (حيّة) مشهورة وكانت «لا تجذب إلاّ بخيوط الرغبة الجنسية»[3]، وأنها أُختصرت إلى وضعية الدمية هذه، فقصة البغيّ هي القصة التي تمثّلت في العرض. وما تكشفه كارتر هو أن النساء (وبخاصة كبغيّات) لسن واقعيات إطلاقاً: فلسن سوى ظواهر تمثيلية لخيالات الذَّكَر الجنسية ولرغبة الذَّكَر، أي «تجريد ميتافيزيقي للأنثى» (30)، فقد كانت الليدي بيربل دُمية بالمعنى المجازي حتى في تقمّصها الحيّ، لقد كانت دائماً «نسخة عن ذاتها» (33) بمعنى من المعاني. وتنتهي القصة بعودة الدمية إلى الحياة لتمتصّ أنفاس سيدها وتشرب دمه. والسؤال هو: ماذا تفعل بحياتها الجديدة التي اكتشفتها؟ وبحريتها؟ فالشيء الوحيد الذي تقدر عليه هو أن تتوجه إلى بيت الدّعارة في المدينة. والسؤال الذي يبقى معنا هو: «هل كانت الدمية تحاكي الأحياء بطريقة تهكّمية طوال الوقت، أم أنها، وهي حية الآن، تحاكي وبسخرية أداءها كدمية؟» (38). غير أن هناك سؤالاً آخر أيضاً، وهو: بأيّ مقدار هي أشكال التمثيل الخاصة بالنساء «صور زائفة عن الأحياء» (25)؟ ومع وجود إشارات في هذه القصة إلى قصة هوفمان (Hoffman)، رجل الرمل (Sandman)، وبالتالي إلى فرويد في

(3) المصدر نفسه، ص 28.

(*Uncanny*)(*) وإلى بيغماليون (Pygmalion)، وحتى إلى موزارت (Mozart) (إذ إن قصة السيدة بيربل تدعى **ملكة الليل** (*Queen of The Night*))، وهناك إشارة معاصرة واضحة أكثر من سواها هنا، إلى نظرية جان بودريار عن الصورة المزيّفة المابعد حداثيّة، ففي مقالة بعنوان **سَبْق الصور الزائفة** (*The Precession of Simulacra*)، يبرهن بودريّار على أن وسائل الإعلام الجماهيري اليوم حيّدت الواقع وفقاً لمراحل: **أولاً**، عكسته بتوليد صورة عنه، ثم قنّعته وحرّفته، ثم كان عليها أن تلبس غيابه قناعاً، وأخيراً أنتجت بدلاً منه صورة زائفة للواقع، فتدميراً للمعنى ولكل علاقة بالواقع. وقد تعرَّض نموذج بودريّار للهجوم لنظرته الميتافيزيقية المثالية إلى «الواقعي»، ولحنينه لأصالة وموثوقيّة الإعلام الجماهيري السابق، ولعدميّته الرؤيويّة. غير أن هناك اعتراضاً أساسياً أكثر من سواه، كما ترى قصة كارتر مفاده أنه من الممكن وجود (أو وُجِد) اتصال بالواقع من غير توسّط: فهل نحن نعرف «الواقع» إلاّ عبر التمثيل؟ فنحن يمكننا أن نراه، وأن نسمعه، وأن نشعر به، وأن نشمّه، وأن نلمسه، لكن، هل نعرفه بمعنى أننا نعطيه معنى؟ فبتعبير ليزا تيكنر (Lisa Tickner) الوجيزة، الواقعي «يُمكّن من أن يكون له معنى» من خلال أنظمة من العلامات المنظَّمة في أشكال من الكلام عن العالم»(4) وهنا يدخل التمثيل السياسي بوضوح، وكما رأى ألتوسير، إنما الأيديولوجيا إنتاج تمثيلٍ. تعتمد الافتراضات حول «الواقعي» والعائدة إلى حسّنا على كيفية وصف

(*) يعني مفهوم (Uncanny) عند فرويد تلك الحالة التي يكون فيها شيء ما مألوفاً لشخص، ولكنه غريب في الوقت عينه، ما يولّد شعوراً بالغربة والقلق.

(4) Lisa Tickner, «Sexuality and/in Representation: Five British Artists,» in: *Difference: On Representation and Sexuality* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), p. 19.

«الواقعي»، وكيفية صياغته في خطاب لغوي وتفسيره، **فلا يوجد** أي شيء طبيعي يختص بـ «الواقعي» ولم يوجد، حتى **قبل وجود الإعلام** الجماهيري.

وبعد الذي قلناه، فإنه من الصدق أن نقول إنه ـ مهما كانت سذاجة نظرته إلى التمثيل البريء والمستقرّ التي كانت ممكنة، فإن فكرة بودريّار عن الصورة المزيّفة كانت ذات تأثير عظيم. لنشاهدِ الدين الحقيقي ولكن غير المعترف به تجاهه، في النسخة التي وضعها جايمسون عن الحنين إلى الإعلام الجماهيري السابق:

«لقد صار كل شيء «ثقافياً» بمعنى من المعاني في شكل منطق الصورة أو مشهد الصورة المزيّفة، فهناك بيت كامل من مرايا النسخ البصرية، وإعادة إنتاج النصوص حلَّ محلّ الواقع الثابت القديم للمرجعية» و«للواقعي اللاثقافي»(5)، فما تراه النظرية والممارسة المابعد حداثيتان هو أن كل شيء كان «ثقافياً» بهذا المعنى، وأن التمثيل كان يتوسّطه، فهما تقترحان أن مفاهيم الحقيقة، والمرجع، والواقع اللاثقافي ظلّت قائمة، كما رأى بودريّار، لكنها لم تعد مسائل غير إشكالية لافتراض وضوحها الذاتي وتسويغها الذاتي، فليس المابعد حداثيّ، وفقاً لتحديدي، انحلالاً في «واقعية متطرفة»، بل هو فحص لمعنى الواقع، وكيف هو سبيلنا لمعرفته، فليست القضية أن التمثيل يسيطر الآن على المرجع أو يلغيه، بل إنه الآن يعي وجوده كتمثيل، أي كمفسِّرٍ (وفعلياً، كخالقٍ) مرجعه، وليس مقدِّماً اتصالاً مباشراً وفورياً به.

(5) Fredric Jameson, «Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism,» in: Rosalyn Deutsche [et al.], *Hans Haacke, Unfinished Business,* Edited by Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Ma: MIT Press, 1986), p. 42.

لا يفيد هذا الكلام أن ما يدعوه جايمسون «المنطق الأسبق للمرجع (أو للعلاقة)»[6] ليس مهماً، من الوجهة التاريخية، للتمثيل المابعد حداثي. والواقع هو أن العديد من الإستراتيجيات المابعد حداثية يقوم بوضوح على تحدٍّ لفكرة التمثيل الواقعية التي تفترض شفافية الوسط، وبالتالي الرابطة المباشرة والطبيعية بين العلامة والمرجع أو بين الكلمة والعالم. ولا شك أن الفن الحداثويّ، وبكل أشكاله، يتحدّى هذه الفكرة أيضاً، غير أنه يفعل ذلك لتدمير المرجع، أي، عن طريق التأكيد على عدم شفافية الوسط والكفاية الذاتية لنظام الرموز، فما تفعله المابعد حداثية هو تجريد شفافية الواقع والاستجابة الانعكاسية الحداثوية من طبيعيّتها، وفي نفس الوقت، استبقاء السلطة التاريخية المجرَّبة لكليهما (بطريقتها النقدية المتورّطة). هذه هي سياسة التمثيل المابعد حداثيّ المزدوجة.

وبتعقيد وتجريد معنى المرجعية الواقعية والاستقلال الحداثوي من معناهما، فإن التمثيل المابعد حداثيّ يفسح في المجال لعلاقات ممكنة أخرى بين الفن والعالم: لقد ولّى زمن الهالة البنيامينيّة (Benjaminian) مع أفكاره المتعلقة بالأصالة، والموثوقيّة والفرادة، ومعها ذهبت المحرّمات ضد الإستراتيجيات التي تعتمد على المحاكاة الساخرة وإعادة حيازة أشكال التمثيل الموجودة سابقاً. وبكلام آخر، يمكن أن يصبح تاريخ التمثيل ذاته موضوعاً صحيحاً للفن، وليس تاريخه في الفن العالي فقط. والحدود الفاصلة بين الفن العالي والفن الجماهيري أو الثقافة الشعبية وتلك الفاصلة بين أشكال الخطاب الفني وأشكال الخطاب الخاص بالعالم (وبخاصة التاريخ) تمّ عبورها

(6) Fredric Jameson, «On Magic Realism in Film,» *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 2 (1986), p. 34.

بانتظام في النظرية والممارسة المابعد حداثيّين. غير أنه لا بدّ من التسليم بأن ذلك العبور لا يكون بدون توتّر حدودي مهم، إلاّ في ما ندر.

وكما سوف نرى في الفصول الأخيرة، فإن الأشكال المختلفة الساخرة للتصوير الفوتوغرافي المابعد حداثي تعرّضت لهجوم قاسٍ من قِبل المؤسسة الفنية (التي لا تزال حداثوية في معظمها). وكان معادلاً لهذا الهجوم على المشهد الأدبي ردّ بعض النقّاد العدواني على المزج ما بين التمثيل التاريخي والخرافي في ميتاخرافة النتاج التأريخي. ولم يكن الأمر يتعلق بكون المزج جديداً: فإن الرواية التاريخية، عدا عن الملحمة، كانت تقدر أن تُعَوِّد القراء على ذلك، فما يبدو هو أن المشكلة تَمْثُل في الأسلوب، أي في وعي الخرافيّة لذاتها، وفي الافتقار إلى الادّعاء المألوف للشفافية، والشك في تأسيس الكتابة التاريخية على الواقع. إن التفكير الانعكاسي الذاتي لخرافة مابعد الحداثيّة قد تقدّم، فعلياً، العديد مما تضمّنته أشكال التمثيل القصصي من نتائج غير معترف بها، عادة، وطبيعيّة. ويعدد روبرت سيغل (Robert Siegle) بعضها في كتابه **سياسة الانعكاس** (*The Politics of Reflexivity*)، يقول:

«هي تنظيمات الرموز التي بها ننظِّم الواقع، والوسائل التي بها ننظِّم الكلمات عنه في قصص، والنتائج المنطقية للوسيط الذي نستعمله لنفعل هذا، والوسائل التي بواسطتها نجتذب القراء إلى القصص، وطبيعة علاقتنا بالحالات «الفعلية» للواقع[7].

ويزيد سيغل قائلاً إن الانعكاسية ذاتها «مشحونة، وبقدر كبير

(7) Robert Siegle, *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture* (Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1986).

بالأيديولوجيا». ويعود هذا بالضبط، لتجريد طبيعيّتها أكثر بكثير من مجرد كونها تصوغ وتنتمي إلى أكثر من «العالم المتباين» الإستطيقي الذي يرغب بعض المنظِّرين في حصرها فيه (11). وبكلمات أخرى: يرى النصّ الانعكاسي الذاتي أن القصة، ربّما، لا تستمد سلطتها من أي واقع تمثّله، بل من الأعراف الثقافية التي تعرّف القصة والبناء الذي ندعوه «الواقع» (225). وإذا كان الأمر كذلك، فإن مزج الخرافي الانعكاسي بالتاريخي الذي يمكن التحقق منه سيكون مسبِّباً قلقاً مزدوجاً عند بعض النقّاد، فالميتاخرافة(*) التاريخية التصويرية لا تمثل فقط عالماً وهمياً مهما عرض بوعي على أنه إنشاء، بل عالماً من الخبرة الشعبية أيضاً، والفرق بين هذا ومنطق المرجعية الواقعية يَمْثُلُ في أن العالم الشعبي يقدَّم كخطاب تحديداً، فكيف لنا أن نعرف الماضي، اليوم؟ عبر الكلام عنه، ومن خلال نصوصه ـ أي عبر تتبّع آثار أحداثه التاريخية: مثل مواد الأرشيف، والوثائق، وما يرويه الشهود . . . والمؤرخون. إذاً، تكشف الخرافة المابعد حداثية، على مستوى من المستويات، عن عمليات التمثيل السردي لما هو واقعي أو وهمي، وعلاقاتهما المتبادلة.

ما نشرته مجلة (*Esquire*) في عام 1988 عمّا شعر به محررها، كان عملاً غريباً، وهو يشهد على الاهتمام والقلق، كليهما، اللذين تظهرهما المجلّة تجاه هذا النوع من الإشكالية، فقد قدَّمت للقراء الأمير **تشارلز ينجو من الإعدام بإعجوبة** (*Prince Charles Narrowly Escapes Beheading*) لصاحبها بيتر دايفيس (Peter Davis) كاكتشاف واقعي وخيالي. وقد وصف لي آيزنبرغ

(*) الميتاخرافة (Meta-fiction) ليست خرافة بالمعنى الشائع للخرافة، بل هي قصة يؤدي في كتابتها خيال مؤلفها دوراً رئيسياً.

(Lee Eisenberg) هذا العمل بأنه «عمل خيالٍ، «لكنه» منسوج من وقائع، بعضها صادق وصحيح، وبعضها الآخر لا يمكن التحقق منه». ولا ريب في أن جزءاً من دافعيّته هنا يخص الحماية القانونية، لكنه لجأ، وبصورة مهمة، إلى النسخة الوهمية التاريخية لدكتورو التي تنتمي إلى زمن الموسيقى الأميركية الأصلية للزنوج وإلى كوفر (Coover) الذي كتب عن ريتشارد نيكسون (Richard Nixon) في **الحريقة العمومية** (*The Public Burning*) من حيث هي كتابات سابقة. وقد قيل، إن دايفيس مشى حيث مشى الأمير تشارلز، وحاول «أن يحلم أحلامه، ويفكر بأفكاره». كما تكلم أيضاً، وبطريقة صحافية تقليدية، إلى هؤلاء الذين حاولوا التعرّف إليه، وقرأ «الكتب الكبيرة والصغيرة»[8]. وحتى أنه، قبل أن يبدأ النصّ، يُخَبر القارئ: «إنه يحصل على خرافة حياة واقعية، لأن الأمير المتوحّد هو إنسان، كما ترى، غير أن الأمير المتوحّد هو قصة، أيضاً، وقد اهتمّ دايفيس بأن يشير إلى خرافيّة ما هو، إجمالاً قصة واقعية (حتى ولو على صورة شذرات) عن حياة وعمل وريث العرش البريطاني. وهو يفتتح القصة بقسم اسمه «قناع» (Masque) الذي يمثل محاكاة ساخرة لحوار دراميّ يخص عصر النهضة جرى بين تشارلز (Charles) واللايدي ديانا (Diana)، مكتملاً بتوريات شكسبيرية (Shakespearean) ودونيّة (Donnean) (مثلاً، حول «Di»). ويوحد في بقية النصّ أصداء أدبية تشير إلى الكتابة الأدبية الخرافية وإلى التمثيل القصصي، كليهما. وبعد الاستشهاد بما يقول تشارلز عن مركزه السياسي، وحدوده الحالية (مثل «أنا أخدم»)، يقدِّم النصّ تعليقاً بروفروكياني (Prufrockian)،

(8) Peter Davis, «Prince Charles Narrowly Escapes Beheading,» *Esquire* (April 1988), p. 93.

وهو: «ليس الإنسان أميراً يا هاملت (Hamlet)، ولا يقصد أن يكون ذلك. كما ليس الإنسان أحد أفراد الحاشية الملكية، مع أنه يستطيع أن يكون مراعياً رغبات الآخرين، وسعيداً بخدمتهم» (96).

والحقيقة هي أن هذا ليس خلطاً للحدود بين الواقع والخرافة، لكنه أقرب إلى الخليط الهجين، حيث تبقى الحدود واضحة، حتى ولو تكرر عبورها. ويصدق الشيء ذاته على توتّرات الحدود المابعد حداثية الأخرى، الفاصلة بين ـ لنقُلْ ـ ما هو أدبي وما هو نظري، فمن حقائق النقد المعاصر، التي لا تحتاج إلى البرهان، أن النصّ اللعوب والخطير في كتابة دريدا، أو الشذرات الخيالية لأعمال بارت المتأخرة، على سبيل المثال، هي أدبية بمقدار ما هي نظرية. ولقد استفزت مابعد الحداثيّة العديد من نقّادها إلى خروج مماثل عن المعايير النقدية الأكاديمية التقليدية: فهناك إيهاب حسن وبيتر سلوتردجك (Peter Sloterdijk)، وحتى الروائي ماريو فارغاس ليوزا (Mario Vargas Liosa) الذي تقسم روايته **الطقوس العربيدة الدائمة** (*Perpetual Orgy*) إلى ثلاثة أجزاء هي: «وجهاً لوجه مع إيما بوفاري (Emma Bovary)»، و«دراسة نقدية لنشوء رواية فلوبرت (Flaubert)»، ونصّها على صورة سؤال وجواب، ثم «بحث في تراث الرواية»، يكشف انخراط الكاتب فيه انخراطاً شخصياً قوياً.

إن الممارسات التمثيلية المابعد حداثية التي ترفض أن تقيم في وسط الأعراف والتقاليد المقبولة إقامة جميلة، والتي تحرك صوراً خليطة وإستراتيجيّات متناقضة، تحبط المحاولات النقدية (بما في ذلك هذه المحاولة) لتنظيمها، وترتيبها بقصد ضبطها والسيطرة عليها، أي تحويلها إلى كلّ. وقد تساءل رولان بارت مرة: «أليس من

خصائص الواقع أن تكون السيطرة عليه غير ممكنة؟ إذاً، ماذا يقدر الإنسان الذي يرفض السيطرة، أن يفعل في مواجهة الواقع؟»[9]. والتمثيل المابعد حداثي ذاته يقاوم السيطرة والشمولية، وغالباً ما يفعل ذلك بنزع القناع عن سلطاتهما وحدودهما، فنحن نراقب العملية التي دعاها فوكو مرةً مساءلة حدود البحث التي تحلّ الآن محلَّ البحث عن الكلّيات. وعلى مستوى التمثيل، يتشابك هذا التساؤل المابعد حداثي مختلطاً مع التحديات المماثلة الحادّة التي ينشئها المشتغلون، على سبيل المثال، في السياقات النسوية وما بعد الاستعمار، فكيف يُمَثَّل «الآخر» في أشكال الخطاب الإمبريالي أو الأبويّ، مثلاً؟ وهنا لا بدّ من توضيح، فقد يكون صادقاً القول، إن الفكر المابعد حداثي «يرفض تحويل الآخر إلى المِثْل»[10]، غير أن هناك أيضاً معنى واقعياً جداً، غالباً ما تكشف بحسبه أفكار المابعد حداثية المتعلقة بالفرق وبالهامشيّة ذات الثبات الإيجابي، عن نفس إستراتيجيات السيطرة الكلية المألوفة، بالرغم من أنها تكون، عادةً، مقنَّعة بالخطاب الكلامي التحريري لنقّاد الحرب العالمية الأولى الذين يوظفون ثقافات العالم الثالث لغاياتهم الخاصة[11]. إن النقد المابعد حداثي هو، وبصورة دائمة، نقد تسوويّ، فقد يكون للآخر ذاته، البعيد عن المركز، أشكال مختلفة من التمثيل (وتكون أقل تورطيّةً)، فيتطلّب بالتالي طرائق مختلفة من الدراسة.

---

(9) Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, Translated by Richard Howard, 1st American Ed. (New York: Hill And Wang, 1977), p. 172.

(10) Simon During, «Postmodernism or Post-Colonialism Today,» *Textual Practice*, vol. 1, no. 1 (1987), p. 33.

(11) Rey Chow, «Rereading Mandarin Ducks and Butterflies: A Response to the «Postmodern» Condition,» *Cultural Critique*, vol. 5 (Winter 1986-1987), p. 91.

إن التقييم السلبي المِعياري لمابعد الحداثيّة يجزم بأنها لا تملك نظرة منظّمة ومتّسقة للحقيقة، فكل شيء مُفْرَغٌ في المركز بالنسبة إلى العقل مابعد الحداثيّ، فرؤيتنا ليست موحَّدة، وهي تفتقر إلى شكل وتعريف[12]. والواقع هو أن ذلك المركز ليس خاوياً بمقدار ما هو يستدعي الفحص، والتحرّي عن سلطته وسياسته. وإذا كان هناك تحدٍّ لفكرة المركز في مابعد الحداثيّة - سواء أعتبرت «الإنسان» أو الحقيقة أو أي شيء آخر، فماذا سيحلُّ بفكرة الذاتيّة «المركزية»، أي موضوع التمثيل؟ الذي يحصل، بتعبير كاثرين ستمبسون (Catherine Stimpson)، هو أنّ:

«نظرية تفيد بأن الآليّات التمثيلية هي مرادفات بمعناها للواقع، وليست نافذةً (وغالباً ما تكون متصدِّعة) مطلّةً على الواقع، جَرفت أماناً مباشراً لعطيّة أخرى من عطايا المذهب الإنساني الغربي، وهي: الاعتقاد بذات واعية تولِّد نصوصاً، ومعانٍ، وهُويّة جوهرية»[13].

ذلك المعنى المفيد ذاتاً حرّةً ومستقلّةً ومستمرةً وغير متناقضة، هو كما رأى فوكو في كتابه **نظام الأشياء** (*The Order of Things*)، إنشاءٌ متكيّف تاريخياً ومحدَّد تاريخياً، ومثيله نجده في تمثيل الفرد في الخرافة. وهو يتمثَّل تمثيلاً مختلفاً في الميتاخرافة التاريخية، المكتوبة من منظور تاريخي مختلف، منظور يسائل، على الأقل، «تلك العطية الجميلة التي قدّمها المذهب الإنساني الغربي»، ففي كتاب جون فاولز (John Fowles) الذي عنوانه (*A Maggot*)، على

(12) Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?* (London; New York: Thames and Hudson, 1984), p. 17.

(13) Stimpson, «Nancy Reagan Wears a Hat: Feminism and its Cultural Consensus,» p. 236.

سبيل المثال، يقدِّم القاصّ المعاصر ذو الوعي الذاتي نبيَّ القرن الثامن عشر جون لي (John Lee)، وبكلماته، على أنه «متصوفٌ جاهل... يؤمن بنفسه إيماناً بريئاً». ثم يضيف قائلاً:

«إن مثل هذا الكلام ينطوي على مفارقة تاريخية، فهو كان مثل الكثيرين من طبقته، ينقصه حسّ أكيد بهُويّة موجودة في عالم يمكن التعامل معه وإدارته بمقدارٍ ما، مهما كان صغيراً، وهو الحسّ الذي يدركه أقل البشر ذكاءً في زماننا، والذي قد يكون أغبى منه، فلا يمكن لجون لي أن يفهم «أنا أفكر، إذاً أنا موجود»، وأقل من ذلك، أن يفهم حتى المعادل الحديث المختصر له، وهو، أنا موجود. والأنا المعاصرة لا تحتاج إلى أن تفكر، وأن تعرف أنها موجودة. ومما لا شك فيه أن المفكرين في زمن جون لي كان لهم حسّ بالذات واضح، يقارب الحسّ الحديث»[14].

هذا التحديد الموضعي التاريخي لفكرة الذاتية قُدّم بأكثر طرق التفكير الانعكاسية الذاتية الميتاخرافية: «طبعاً جون لي موجود، لكن توجد أداةٌ أو وحشٌ في عالم معيَّن قبلاً، ويمكن كتابته، مثل هذا الكتاب» (385). وإن الوعي الذاتي التمثيلي للنصّ يشير إلى وعي مابعد حداثيّ قوي لطبيعة وتاريخيّة أشكال تمثيلنا المنطقية للذات[15]. ولم تكن النظرية المابعد البنيوية هي التي ولّدت هذا الوعي المعقَّد. وكما رأينا في الفصل الأول، لقد عقّدت النظرية والممارسة النسويتان ميل المذهب المابعد البنيوي (وربما كان ذكورياً عن عدم وعي) إلى رؤية الذات بمصطلحات تنبئ بالخسران والتبعثر،

(14) John Fowles, *A Maggot* (Toronto: Collins; London: Jonathan Cape, 1985), p. 385.

(15) Paul Smith, *Discerning the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

لأنهما رفضتا أن ينهيا مسألة الهُويّة وأن يفعلا ذلك باسم التاريخ (المختلف) للنساء: «لأنه لم يكن للنساء علاقة الهُويّة التاريخية ذاتها بالأصل، أو بالمؤسسة، أو بالإنتاج، التي كانت للرجال، فأنا أفكر، أن النساء (بشكل جماعي) لم يشعرن كثيراً بالذات، والأنا (Ego)، والفكر (Cogito) . . . إلخ[16]، فالحاجة النسوية هي أولاً أن يكتبن ـ وبعدئذٍ يدمّرن ـ ذلك الذي أفكر أنه أثر، أكثر من سواه، في الموقف النقدي التورّطي المابعد حداثي المتعلق بتأسيس وتدمير الأفكار المتلقّاة عن الذات المتمثّلة.

وسواء أكانت في التصوير الفوتوغرافي لفيكتور بورغين أم باربرا كروغر أو في خرافة جون فاولز أو أنجيلا كارتر (Angela Carter)، فإن الذاتية مُثِّلتْ كشيء في عملية، وليس كشيء ثابتٍ إطلاقاً، ولا كشيءٍ مستقلّ أبداً، خارج التاريخ، فقد كانت دائماً ذاتية جنسيّة، ومتجذّرة، أيضاً، في الطبقة، والعِرق، والجماعة الإتنية، والميل الجنسي. وعادة ما كان الانعكاس الذاتي النصيّ هو الذي يلفت إلى هذه الخصائص بتقديم الطبيعي (Doxa)، والسياسة غير المعترف بها، خلف الأشكال المسيطرة لتمثيل الذات ـ والآخر ـ في أشكال بصرية أو قصص. ولا شك في أن ما يقوم بذلك، ليس التصوير الفوتوغرافي والخرافة وحدهما، فالأفلام مثل (Zelig) أو (*Sammy and Rosie Get Laid*) تكشف أن التمثيل عملية بناء الذات، غير أنها تبيّن أيضاً دور «الآخر» في توسّط ذلك الحسّ بالذات. وكذلك، فإن (*Patria 1: The Characteristics Man*) للمؤلف الموسيقي الكندي ر. موراي شافر (R. Murray Schafer) هي أداءٌ مسرحي أوبرا ـ غنائي،

(16) Nancy K. Miller, «Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader,» in: Teresa De Lauretis, ed. *Feminist Studies /Critical Studies* (Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1986), p. 106.

وراقص من نوع Rock، يقدم موضوع الطبيعة المعقدة لذاتية مابعد الحداثي، ويجعلها حالية. ويُقدَّم في الأداء إلى الجمهور مغترباً صامتاً وبلا اسم (D. P.) على أنه «ضحيّة» يبحث عن تعريف للذات في عالم جديد مُعادٍ ينكر عليه كلامه (الذي ليس إنجليزياً)، ولا يترك له سوى الصوت الرمزي الوحيد للأكّورديون (Accordion) الإتني (وفي الأداء ظهرت علامة كبيرة عليها كلمة وسهم يتبعانه على المسرح). وكان هناك حائط من المرايا موضوع بطريقة إستراتيجية في مواجهة الجمهور يمنع أيّ ابتعاد عن الذات وأيّ نفيٍ للتواطؤ.

وهناك طريقة أخرى من طرائق تعقيد فكرة «الذات المتمركزة» يمكن الوقوع عليها في التحدّيات لأعراف التمثيل الذاتي في كتابة السيرة الذاتية المابعد حداثية، والتي تمثّلت بصورة شائنة في (*Roland Barthes by Roland Barthes*)، فمن العنوان عينه يُلفت إلى أنه محاكاة ساخرة للمسلسل الفرنسي (*X Par Lui - Même*) الذي ساهم فيه بارت بمجلّدٍ عن ميشيليه (Michelet)، فعندما يبدأ النصّ بكتابةٍ تمثيلية يدويّة وطبق الأصل تتضمن ملاحظة تحذيرية مفادها أن كل ما سنقرأه يجب اعتباره كأنه صادر عن شخصية في رواية، عندئذٍ، نعرف أننا دخلنا المنطقة المعقَّدة للتمثيل الذاتي المابعد حداثي. وفي ضوء تركيزي، هنا، على التصوير الفوتوغرافي والتمثيل القصصي، أقول، إن هذا الكتاب مهم، لأنه يفتتح بصورٍ فوتوغرافية خاصة ببارت وأسرته. ومع ذلك، فإن مطلع النص اللغوي يعكس نظام إدراك القرّاء، عندما يخبرنا بأن الصور البصرية هي «متعة المؤلف بذاته، لأنه أتمَّ كتابه، فلذّته مسألة افتتان (لذا، هي شأن أنانيّ). وأنا لم أستبقِ إلاّ الصور التي سحرتني»[17].

(17) Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, p. 3.

إن هذا الانزلاق من الشخص الغائب إلى الشخص المتكلم ثابت في النصّ، وهو يوظّف دائماً للتأكيد على وعي بارت لازدواجية الذات، كساردة للقصة وكسامعة لها، فهو يقول: «أنا أرى الانقسام في الذات (وهي الشيء ذاته الذي لا يستطيع أن يقول شيئاً عنه)»[18]. إن تمثيل الذات في الصور الفوتوغرافية، مثله مثل تمثيلها في العمل الكتابي، هو الذي يولّد هذه الرؤية المزدوجة. وعلاوة على ذلك، هناك شرخ آخر، وهو الذي بين صورة الذات والذات المصوَّرة، أي بين التمثيل المقدَّم عن الذات وتمثيل الذات، بين الذات الطفولية المتمثّلة في الصور وفي الذاكرة وكتابة الراشد الذاتية بالكلمات: «غير أني لم أشبه ذلك أبداً!» فكيف تعرف؟ ومن «أنت»، فأنت قد تشبه وقد لا شبه ذلك؟ (36).

وإنه ليصعب تخيّل وجود نصّ يمكنه أن يتناول مسألة إنشاء التمثيل بطريقة مباشرة أكثر من السيرة الذاتية المابعد حداثية، فبارت يقول: «أنا لا أقول (أنا سأصف نفسي)، لكن أقول: (أنا أكتب نصّاً، وأسميه R. B.)»[19]. ثم يضيف: «ألست أعرف أنه في ميدان الذات لا وجود لمرجع؟»، فتمثيل الذات هو «استمرار» الذات (82)، أكان ذلك بالصور أو بالقصص. وحتى لو رفض التسلسل الخطّي الزمني للأحداث أو سببيّة (Bildungsroman)، وحتى لو كان لقطع لا مركز لها أن تبني النصّ، تظل هناك قصة عن النفس، وبناء عن الذات، مهما كان ذلك «مفكّكاً، وممزّقاً، ومزعزعاً، ومن دون مرساة» (168). وكما يقول بارت: «لا شيء يُسَجَّل من غير جعله يحتوي على دلالة» (151).

(18) المصدر نفسه، ص 3.

(19) المصدر نفسه، ص 56.

إنّ وعيه الذاتي لفعل التمثيل في الكتابة والتصوير الفوتوغرافي، كليهما، يبطل افتراضات الشفافية الخاصة بالمحاكاة التي تدعم المشروع الواقعي، كما أنه يرفض مناهضة العمليّة المضادّة لتمثيل مابعد الحداثيّ والحداثوي المتأخر، والتناص، فكتاب (*Roland Barthes by Roland Barthes*) يحاول أن يبدّد طبيعة الجهاز «الناسخ» التصويري الفوتوغرافي والمرآة الانعكاسية القصصية للواقعي، وهو، في الوقت نفسه، يظل معترفاً بقوتهما المشتركة على الكتابة والإنشاء واستغلالها، استعماله للمرجعية الواقعية والانعكاسية الذاتية الحداثوية المتزامن مع إفساده لكليهما، هو مابعد حداثيّ، مثلما هو تحريكه لكلا التمثيل الفوتوغرافي والقصصي. وقد افترض، تقليدياً، أن الشكلين، كليهما، وسيلتان شفّافتان يمكنهما، وبشكل متناقض، أن يسيطرا على الواقعي/ويقبضا عليه/ ويعيناه على نحوٍ ثابت. ومع ذلك، فقد كشف ردُّ الفعل الحداثوي الشكلي على هذه الآلية الشفّافة أن التصوير الفوتوغرافي والقصة الخرافية، هما، في الحقيقة، مسربلان بصور مثقلة بالصيغ التمثيلية. وهذا هو تاريخ النظرة المابعد حداثية للتمثيل، التي تفيد أنه مسألة إنشاء، وليس مسألة تفكير انعكاسي.

ويمكن للمرء أن يسأل، هل يجب أن تظل مناقشة هذا الأمر مستمرة، بعد الحداثوية؟ أنا أرى أن الجواب يكون بالإيجاب، ذلك لأن المذهب الواقعي والأيديولوجيا المصاحبة له، وجدا قوة مجدّدة لهما في الخرافة الشعبية وفي الفيلم، تماماً مثلما يفترض وجود شفافية التمثيل البصري، بصورة عامة، في صور الإعلان الحاضرة في كل ما يحيط بنا، وفي لقطات التصوير التي نقوم بها.

توفِّر النقطة الأخيرة سبباً آخر لربط التصوير الفوتوغرافي والخرافة في هذه الدراسة، فكلاهما مرتبطان رباطاً محتوماً بالأشكال

التمثيلية للإعلام الجماهيري، اليوم، وحتى في تجلياتهما في الفن العالي، هما يعترفان بهذه النتيجة المتضمّنة المحتومة (ولو بطريقة تسوويّة). ويكون ذلك أكثر وضوحاً في استعمال الفيلم وصور الإعلان في التصوير الفوتوغرافي مابعد الحداثيّ، غير أن هناك عملية مماثلة تحصل، على سبيل المثال، في استعمال بُنى قصصية بوليسية في خرافة «خطيرة» مثل (*The Name of The Rose or Hawks moor*). بل حتى ليونارد دايفيس قد اقترح أن مسألة التمثيل القصصي سبق تحولّها إلى إشكالية في الأمثلة الأولى للقصة من حيث هي نوعٌ من الأدب، فهو يقول:

«وفي نهاية المطاف، تبرز القصة الطويلة، بوصفها الموجة الأولى من موجات الإعلام الجماهيري الجارف ومن صناعة التسلية، مثلاً عن كيف صار استعمال الأشكال الثقافية كبيراً ومسيطراً عليه من قِبَلِ أعداد واسعة من الشعب التي رغبت أن يكون لها علاقة مختلفة مع الواقع أو تعلمت أن تكون بخلاف من تقدّمها، فقد عملت القصة، باعتبارها الشكل الأدبي القويّ والواسع الانتشار والمهيمن، على تعتيم التمييز، وبطريقة غير مسبوقة، بين الوهم والواقع، وبين الحقيقة والخرافة، وبين الرمز وما يُمثّل»[20].

إن الميتاخرافة التاريخية التصويرية مابعد الحداثيّة تؤدي كل هذا علناً، وتطلب منا أن نسائل عن كيفية تمثيلنا - كيفية إنشائنا - لنظرتنا إلى الواقع ولذواتنا. وكما سوف نرى، إن هذه القصص ومعها الممارسات الفوتوغرافية لمارتا روزلر، وهانز هاك (Hans Haake)، وسيلفيا كولبوسكي (Silva Kolbowski)، تطلب منا أن نقرّ بأن للتمثيل سياسة.

---

(20) Lennard J. Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction* (New York; London: Methuen, 1987), p. 3.

الخطاب الفوتوغرافي

كان للتصوير الفوتوغرافي، من حيث هو وسيلة بصرية، تاريخ طويل لكونه مفيداً سياسياً ومتَّهماً سياسياً، ففي معرض في أواخر الثمانينيات أقامه ثلاثة من المصوِّرين الفوتوغرافيين في فانكوفر (Vancuver) (وهم: رونر هارالدسون (Runer Haraldsson)، وهارولد أورسولياك (Harold Ursuliak)، ومايكل لولر (Michael Lawlor) حمل اسم: «السرد القصصي الخطّي: ما بعد مذهب التمركز الذكوري (A Linear Narvation: Post Phallocentrism)»، قُدمت أمثلة عن نقدٍ اجتماعي - سياسي ساخر وعميق للأشكال التمثيلية الثقافية المسيطرة. وكانت صور لولر المركبة والمستمدة من الإعلام من بقايا تقانيّةِ هيرتفليد (Heartfield)، هذا، إن لم يكن عرضه الخبيث القاسي **الملكتان** (*Two Queens*) تظهران صوراً مهترئةً لمارلين مونرو (Marilyn Monroe) التي رسمها ويرهول (Warhol) وصورة فوتوغرافية من صحيفةٍ للملكة إليزابيث الثانية (Elizabeth II). ويرينا هذا الربط سخرية كندية خاصة موجهة ضد الاستعمار المزدوج لكندا، الاستعمار التاريخي (من قِبَل الملكية البريطانية) والحالي (من قِبَل الإعلام الأميركي).

والتصوير الفوتوغرافي، اليوم، هو أحد أشكال الخطاب الرئيسية التي من خلالها يُنظَر إلينا ومن خلالها نرى أنفسنا. وما أريد أن أدعوه، تكراراً، التصوير الفوتوغرافي مابعد الحداثيّ هو الذي يتصدّر فكرة الأيديولوجيا باعتبارها تمثيلاً، وذلك عن طريق الاستيلاء على صور معروفة من الخطاب البصري الكلي الحضور، ويفعل ذلك كانتقام لطبيعته السياسية (غير المعترف بها)، أو لإنشائه (غير المعترف به) صور أنفسنا والعالم تلك. والتصوير الفوتوغرافي، وبسبب حضوره الكلي في الإعلام الجماهيري، سمح لما يعتبر

أشكالاً تمثيلية للفن العالي ـ مثل تلك التي أنتجها نايجل سكوت (Nigel Scott) وباربرا كروغر وريتشارد برنس (Richard Prince) ـ بأن تخاطب وأن تتوجّه ضد ما هو عاميّ مرئيّ وتستغل إغراءات تلك الأشكال. غير أن التصوير الفوتوغرافي مابعد الحداثيّ يخاطب، أيضاً، تاريخ الوَسَط، وهو يفعل ذلك بطريقة تتجاوز الآلية الصحفية والإغراء الرأسمالي: فعلى سبيل المثال، إن فن التصوير الفوتوغرافي الشكلي الحداثويّ وفن التصوير الفوتوغرافي «الضحيّة» الوثائقي في الثلاثينيات صارا إشكالية سياسية في أعمال شيري ليفاين ومارتا روزلر على التوالي، فأعراف تصوير الوجوه الدالة على أشخاص، والشفّافة، وضعت ودُمّرت في صور سيندي شيرمان الذاتية عن نفسها، وزلزلت علاقة السرد بالتسلسلات الفوتوغرافية في أعمال ديوين مايكلز (Duane Michals) وفيكتور بورغين[21].

وما كان مشتركاً في جميع هذه التحدّيات المابعد حداثية للعرف هو استغلالها المتزامن لقوة ذلك العرف، ولاعتمادها على معرفة المشاهدين بتفاصيلها. وفي معظم الحالات لم يؤدِّ ذلك الاعتماد، وبالضرورة إلى استثناء النخبة، وذلك لأن العرف المثار صار جزءاً من مفردات التمثيل العمومية للصحف والمجلاّت والإعلان، حتى ولو كان تاريخه ممتدّاً أكثر من سواه. «وبحسب ما تقول المصوِّرة الفوتوغرافية سارا تشارلزوورث (Sara Charlesworth)، وبكلماتها: «إن سبب استعمالي ما يُدعى عموماً «صوراً مملوكة»، أي صوراً

(21) Douglas Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism,» *October*, vol. 15 (Winter 1980); Michael Starenko, «What's an Artist to Do? A Short History of Postmodernism and Photography,» *Afterimage* (January 1983), and Gene Thornton, «Post-modern Photography: It Doesn't Look «Modern» at all,» *ARTnews*, vol. 78, no. 4 (1979).

مستمدّة من الثقافة الشعبية، هو أني أرغب في وصف ومخاطبة حالة عقلية هي نتاج مباشر للعيش في عالم مشترك[22]. وقد استعمل الكثيرون من فناني الفيديو وفناني الأداء طرقاً مشابهة في التوجّه إلى المسائل الاجتماعية والسياسية من داخل الخطاب الخاص بالميدان الأوسع للتمثيل الثقافي الذي يشمل التلفزيون، وأفلام هوليوود (Hollywood) والإعلانات التجارية. ولا شك بوجود طرق أخرى لتحقيق هذه الغاية، وهي طرق طبَّقها فنانون يعملون في أوساطٍ أخرى: وفن الرسم التشكيلي المابعد حداثي المشكَّل وفق نظرية هو مَثَلٌ جيّد، غير أنه أيضاً مَثَلٌ يثير سؤالاً عن حقّ التصرّف (Exclusivity). وكما سوف نرى في فصل متأخر، حاول المصوِّرون الفوتوغرافيون مابعد الحداثيّون، وهذا حصل غالباً، أن يتجنبوا هذا الخطر بإدخالهم نصوصاً تعليمية لغوية في أعمالهم.

إن الاستحواذ على أشكال التمثيل الموجودة والفعّالة لأنها محمَّلة بمعانٍ سابقة وإدخالها في سياقات جديدة ساخرة هو شكل نمطيّ للنقد المابعد حداثي الفوتوغرافي المتورِّط: ففي حين نجدها تستغل قوة الصور المألوفة، هي أيضاً تجرّدها من طبيعيّتها، وتجعل الآليات الخفيّة التي تعمل على إظهارها شفّافةً، مرئيَّةً، وتبرز سياستها، أي المصالح التي تعمل في داخلها والقوة التي تستخدمها للسيطرة[23]. إن أي قيمة وثائقية (واقعية) وأي لذة (حداثوية) شكلية كليهما، يمكن أن تثيرهما مثل تلك الممارسة، هما مكتوبان وداخلان، بل حتى في حال اجتزائهما. وكذلك أيضاً، أي فكرة عن

(22) David Clarkson, «Sarah Charlesworth: An Interview,» *Parachute*, vol. 49 (1987-1988), p. 14.

(23) Tom Folland, «Review of Astrid klein at the Ydessa Gallery,» *Parachute*, vol. 50 (1988), p. 60.

الفردية أو الموثوقيّة ـ للعمل أو للفنان، غير أن ذلك كان دائماً إشكالية للتصوير الفوتوغرافية من حيث هو وسَط ميكانيكي من أوساط إعادة الإنتاج. ولهذا الجانب التكنولوجي نتائج متضمّنة أخرى أيضاً، فقد أشار معلّقون متنوِّعون إلى المفارقات المزدوجة للتصوير الفوتوغرافي نذكر منهم آنيت كُون (Annette Kuhn)، وسوزان سونتاغ، ورولان بارت، فقالوا: ليس التشكيل الثقافي بريئاً بأي طريقة من الطرق (أو تشكيل الثقافة بريء)، ومع ذلك، فإنه تقانياً مرتبط بالواقعي وبمعنى واقعي جداً، أو إلى ما هو بصري وفعليّ، على الأقل. وهذا ما يعرضه استعمال المابعد حداثي لهذا الوَسَط، حتى وهو يستغلّ ما تدعوه كُون (Kuhn) أيديولوجيا «المرئيّ من حيث هو دليل». وهو يعرض، أيضاً، ما يمكن أن يكون نظام الفوتوغرافية الرئيسي، وهي التي تتظاهر بأنها غير مفكّكة.

وإذا كان المصوّر الفوتوغرافي المابعد حداثي هو المستغل للعلاقات أكثر منه المنتج لعمل فني، وكان المشاهد هو المفكّك الأنشط للرسائل أكثر منه المستهلك السلبي أو المتأمّل في الجمال الإستطيقي[24]، فان الفرق هو فرق في سياسة التمثيل. وعلى كل حال، لطالما كان التصوير الفوتوغرافي مابعد الحداثيّ واضحاً في كونه عن تمثيل السياسة، أيضاً. إن عمل هانز هاك الخاص بالشركات المتعدِّدة الجنسيّات أو عمل مارتا روزلر المتعلق بالفقر في شارع المتشردين في نيويورك (New York's Bower) يقترحان نقداً مادياً، وحتى نقداً اقتصادياً للفصل الذي أنجزته المؤسسة الفنية الحداثوية ما بين السياسي والإستطيقي، ولتحييد المعرض/ المتحف الفنّي لأي معنى من معاني الفن، من حيث هو مقاومة، وأقل من ذلك، من

(24) Hal Foster, ed., *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend: Bay Press, 1985), p. 100.

حيث هو ثورة. ومع ذلك، فإن استعمال باربرا كروغر لستارة محدَّبة يرى المشاهدون من خلالها صورتين مختلفتين، وحسبما يكون موقعهم، يتوجه مباشرة إلى هذه المسألة، فهذا هو وصف حرفيّ ووصف مادي لفكرة موضعة الجسم في الأيديولوجيا: أي إن ما نراه يتوقّف على الموقع الذي نكون فيه. وكما كنا ذكرنا، في ما تقدَّم، فقد أفادت إعادة التمثيل التي قامت بها شيري ليفاين للصور المشهورة للتقاليد الشكلية الحداثويّة والتقاليد الوثائقية الواقعية، بأن ما نراه يعتمد على السياق وقد لا نستطيع أن نتجنّب مقاربة بعض المواضيع، وبصورة رئيسية، من خلال أشكالنا التمثيلية لها المقبولة ثقافياً. وهذا لا يصدق فقط على المزارعين الفقراء في أميركا في الثلاثينيات وعلى الشعوب السوداء، أو الآسيوية أو الأصلية من سكان البلاد، بل وعلى النساء أيضاً.

وقد برهن جون بيرغر في مؤلّفه **طرق الرؤية** (***Ways of Seeing***) أن المرأة «تتوصَّل إلى اعتبار المراقِب والمراقَب في داخلها عنصرين مؤلِّفين لكنهما متمايزين من هويّتها كامرأة»[25]. وأن الانفصام «أنا/ هي» أو حتى «أنا/ أنت» هو تماماً ما تستكشفه مصوِّرة أنثوية مابعد حداثيّة مثل باربرا كروغر في أعمال الملصَّقات[*] (Collages) الفوتوغرافية اللغوية/ البصرية القويّة والملغزة: فالكلمات «أنتِ تزدهرين على هويّة خاطئة» موضوعة بأعلى صورة امرأة فاتنةِ نمطية لكن تظهر كما صُوِّرت من خلال مرآة محرِّفة. ووضعت الكلمة «مغلوطة» مباشرة فوق عينيها. ومن الواضح أن أعمال كروغر بالأسود والأبيض كانت صدى للمذهب البنائي الروسي (Constructivism)،

(25) John Berger, *Ways of Seeing* (London: BBC; Harmondsworth: Penguin, 1972), p. 46.

(*) ملصَّق: قطع من كتابات متنوّعة وصور تجمع إلى بعضها.

والصور الفوتوغرافية المركّبة من عناصر متباينة لهارتفيلد (Heartfield) في صور الأربعينيات والخمسينيات العامة[26]، وكانت رسالتها الخاصة بسياسة التمثيل واضحة تماماً مثل بعض أشكال التمثيل السياسي مابعد الحداثيّ الأكثر تعليميّاً: مثلاً، هجوم هانز هاك على شركة موبل (Mobil) أو صور ألكان (Alcan) وكلاوس ستيك (Klaus Staeck) المركَّبة الساخرة المؤيِّدة لقضايا مثل قضية نقص المساكن للمتقدّمين في السنّ (مثل الصورة التي رسمها ديورر (Dürer) لأمه العجوز وعليها العنوان التعليقي: «هل تودّ أن تستأجر غرفةً لهذه المرأة؟»)، أو ظواهر اللامساواة في بريطانيا في الثمانينيات (مثل سخرية ملصق إعلانات سياسي، تظهر في إعلان صورة سيارة رولز رويس (Rolls Royce) ضخمة تسير في زقاق ضيق في منطقة فقيرة، ويرافقها النصّ التالي: «لإنجاز شوارع أوسع، صوّتوا للمحافظين»). قد يشرعن التصوير الفوتوغرافي علاقات القوة القائمة ويجعلها تبدو عادية، لكنه قد يستخدم ضد نفسه، أيضاً، بغية تجريد معنى تلك السلطة والقوة، ويكشف عن كيفية بناء إستراتيجياتها التمثيلية «لاقتصاد خيالي»[27]. يمكن تفكيكه تفكيكاً نافعاً.

ولا بدّ لي من أن أكرر القول، للمرة الثانية، بأن إقامة وإبطال هذا «الاقتصاد» لم يكونا محصورين بالتصوير الفوتوغرافي وحده، فقد استعمل الفنان الكندي ستان دوغلاس (Stan Douglas) إنشاءات

(26) Yve-Alain Bois, Douglas Crimp and Rosalind Krauss, «A Conversation with Hans Haacke,» in: Annette Michelson [et al.], eds., *October: The First Decade, 1976-1986* (Cambridge, Ma: MIT Press, 1987), pp. 199.

(27) Allan Sekula, «Reading an Archive,» in: Brian Wallis, ed., *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists* (New York: New Museum of Comtemporary Art; Cambridge, Ma: MIT Press, 1987), pp. 115.

مبنيّة من مواد إعلامية متعددة لدرس التمثيل بمفردات علاقات الثقافة بالتكنولوجيا، وبخاصة تكنولوجيا الأفلام، فكان يفكّك الفيلم إلى أجزائه المكوّنة (مثل الأصوات، وصور لمشاهد أو ممثلين يصير إسقاطها على الشاشَة بواسطة قطع سلايد (Slides)) وذلك بقصد تعتيم قدرة الفيلم على أن يكون تمثيلاً تسجيلياً شفّافاً للواقع. أما الفنانون المعروفون باسم الفكرة العامة (General Idea) (وهم أ. أ. برونسون (A. A. Bronson)، فيليكس بارتز (Felix Partz)، جورج زونتال (Jorge Zontal))، فقد اتجهوا وجهة مختلفة: فقد حوّل عملهم **مهرجان الآنسة الفكرة العامة** (*Miss General Idea Pageant*) عالمَ الفن العالي إلى مهرجان جمال، واصفاً وصفاً حرفياً علاقة الفن بالرغبة المزاحة وبامتلاك السلع، وفي عملية تعقيد أفكار ثقافتنا المتعلقة بـ «حيازة» الشهوة والجنس في العلاقة مع القيم الرأسمالية.

إن ما يتشارك به هؤلاء الفنانون مع المصورين الفوتوغرافيين المابعد حداثيين الذين ذكرتهم، هو التركيز على الطريقة التي يتداخل فيها الفن في النظام الاجتماعي، الحاضر والماضي، ويتفاعل معه، فلكل أشكال التمثيل سياسة، ولها أيضاً تاريخ. إن الجمع بين هذين الاهتمامين في ما صار يُدعى «تاريخ الفن الجديد» (The New Art History) عنى أن مسائل مثل الجنس، والطبقة، والعِرق، والجماعة الإتنية، والميل الجنسي صارت الآن جزءاً من خطاب الفنون البصرية، كما كانت في الفنون الأدبية، فلا يمكن الفصل بين التاريخ الاجتماعي وتاريخ الفن، فلا وجود لمكان ذي قيمة حيادية، وأقل من ذلك، لا وجود لمكان بريء من القيم، منه يمكن تمثيل أي صورة للفن. ولم يسبق أن كان ذلك.

سرد القصص: الخرافة والتاريخ

لاحظ برايان ماك هايل في كتابه **الخرافة مابعد الحداثية**

(*Postmodernist Fiction*) أن الخرافة الحداثوية والخرافة مابعد
الحداثيّة كليهما، يُظهران انجذاباً نحو النماذج السينمائية. ولا شك
في أن عمل مانويل بويغ أو سلمان رشدي يدعمان مثل هذا الرأي.
ولكنّ الميتاخرافية التاريخية التي استحوذت عليها مسألة كيفية معرفتنا
الماضي، اليوم، تُظهر أيضاً انجذاباً نحو النماذج الفوتوغرافية ـ ونحو
الصور الفوتوغرافية ـ، إمّا باعتبار حضورها الفيزيائي (كما في
(*Coming Through Slaughter*) لمايكل أونداتجي، أو من حيث هي
قصص مزخرفة محفوظة في السجلّات التاريخية (كما في *The
Wars*) لتيموثي فندلي (Timothy Findley)، و (*China Men*)
لماكسين هونغ كنغستون، أو (*Corrigedora*) لغايل جونز (Gayl
Jones). وفي إثارتنا لمسألة التمثيل الفوتوغرافي (وتحويلها إلى
إشكاليّة)، غالباً ما تشير الخرافة مابعد الحداثيّة، وعن طريق
الاستعارة، إلى مسألة التمثيل القصصي ذات الصلة، إلى قواها
وحدودها. وهنا، أيضاً، لا وجود للشفافية، بل للعَتامة فقط،
فالقاصّ في رواية جون بيرغر (*.G*) يحاول أن يصف حدثاً سياسياً
فعلياً وتاريخياً، غير أنه ينتهي في اليأس، قائلاً: «اكتبْ أي شيء.
أكان صدقاً أو كذباً، فلا أهمية لذلك. تكلم، لكن تكلمْ بلطفٍ، لأن
ذلك هو كل ما تقدر عليه من عونٍ ضئيل. أنشئ سدّاً من الكلمات،
فلا يهمّ ما تعنيه هذه الكلمة»[28]. وواضحٌ أن سياسة التمثيل
القصصي لها فعالية أقل، أحياناً، بالنسبة إلى التمثيل السياسي.

ولا يدهشنا أن يكون الأمر كذلك، وبخاصة، بالنسبة إلى التمثيل
التاريخي، ذلك، لأن مسألة القوى التمثيلية لكتابه التاريخ هي مسألة
ذات اهتمام حالي في عددٍ من أشكال الخطاب، وقد يكون هذا أكثر
وضوحاً في القصة الميتاخرافية التاريخية. وإن قصة رووا

(28) John Berger, *G.* (New York: Pantheon, 1972), p. 75.

باستوس (Roa Bastos) **أنا الأعلى** (*I the Supreme*) هي مثل نموذجي،
ولو أنه متطرف، عن هذا. وهذا الـ El Supremo (جوزيه غاسبار
رودريغيز فرانشيا (José Gaspar Rodriguez Francia)) وُجِد فعلياً
وحكم باراغواي (Paraguay) من عام 1814 إلى عام 1840، غير أن
الرواية التي نقرأها تفتتح بقصة عن حالة عدم استقرار قوة دكتاتور
وسيطرتها على أشكاله التمثيلية الذاتية، وذلك في وثائق التاريخ: فهو
يكتشف أن المراسيم التي يصدرها كانت موضع سخرية دائمة وبطريقة
جيدّة وبكل معنى الكلمة «بل حتى أن الحقيقة تبدو كذبةً»[29]. وكفاءة
الكاتب الذي كان الدكتاتور يملي عليه نصّه كان مشكوكاً بها. وهذه
الرواية تربك القراء على مستوى سردها (فمن يتكلم؟ وهل النصّ
مكتوب؟ أم شفهي؟ أم منقول؟). وبالنسبة إلى عقدتها وإلى بُناها
الزمنية، وحتى وجودها المادي (فقد قيل، إن أجزاء من النصّ قد
أحرقت): «والأشكال تختفي، وتبقى الكلمات، لتدلّ على المستحيل،
فلا وجود إطلاقاً لقصة كي تروى» (11). وبخاصة قصة السلطة المطلقة.

«أنا الأعلى» والرواية **أنا الأعلى** (*I The Supreme*)، كلاهما
يرتابان بقدرة التاريخ على نقل «الحقيقة»: «فكلمات القوة» والسلطة،
وكلمات فوق كلمات، ستحوَّل إلى كلمات ذكية «وكلمات كاذبة،
كلمات تحت كلمات»[30]. ويقال إن المؤرخين، مثلهم مثل كتبة
الروايات، لا يهتمون «بسرد الوقائع، وإنما بسردهم أنهم يسردونها»
(32). ومع ذلك، فإن النصّ يوفّر قصةً عمّا في تاريخ الباراغواي، ولو
أنه سرد بكلام يحتوي على مفارقات تاريخية يؤكد زمن السرد الحاضر
للكاتب الذي ينسخ ما يطلب منه (ومرتين). وهل كان يكتب؟ فهو

(29) Augusto Roa Bastos, *I the Supreme*, Translated by Helen Lane (New York: Aventura, 1986), p. 5.

(30) المصدر نفسه، ص 29.

يقرّ علناً أنه لا يفهم معنى ما ينقله، لذا، يقرّ بوضع الكلمات في غير مواضعها، وبالكتابة «العكسية» (35). حتى أن النصّ، وبطريقة ميتاخرافية، يحتوي على إشارة إلى رووا باستوس وروايته: «لا ريب في أن واحداً من هؤلاء المؤلفين التافهين المغتربين سيستفيد من حصانة البعد فيتجاسر على وضع توقيعه بطريقة مرتابة ساخرة» على النصّ الذي نقرأه (35)، وهكذا يفعل.

إن رواية **أنا الأعلى** (*I The Supreme*) رواية عن القوة، وعن كتابة التاريخ، وعن تقاليد السرد القصصي الشفهية، **فهي تنظّر** الاهتمام مابعد الحداثيّ بطبيعة التناصّ والذاتية غير المستقرة وغير المحدّدة جذرياً، والتناصّ والذاتية فكرتان لا تنفصلان: «عليّ أن ألقّن/أكتب، **وأضع ملاحظة في مكان ما. تلك هي** الطريقة الوحيدة التي بحوزتي للبرهان على أني مازلت موجوداً»[31]، فليست الكتابة هنا «فن تتبّع الصور الزهرية» وإنما هي «تجريد العلامات من زهورها» (58). أو كما يقول النصّ بوضوح: «هذا تمثيل. أدب. تمثل الكتابة كتمثيل» (60). وعلى كل حال، إن قوة التمثيل الأدبي مؤقتة ومشروطة مثلها مثل كتابة التاريخ: «فالقراء لا يعرفون إن كانت (Don Quixote and Sancho Panza) شخصيتين خرافيتين، أو واقعيتين، أو حقيقتين مزعومتين. وذات الشيء ينطبق علينا، فنحن، أيضاً، سنمرّ ككائنات واقعية ـ لاواقعية» (60).

الرواية كلها مملوءة بملاحظات عن التمثيل ـ في قصص الخرافة والتاريخ. وتجزم «ملاحظة المؤلف الجامع الأخيرة» ما يلي:

«لقد سبق للقارئ أن لاحظ أن هذا النصّ هو، بخلاف النصوص العادية، قد قُرأ أولاً ثم كُتِبَ في ما بعد، فعوضاً عن أن

(31) المصدر نفسه، ص 45.

يقول أو يكتب شيئاً جديداً، تراه ينسخ، وبإخلاص ما كان قد قيل من قِبَل الآخرين وما أَلْفوه... والذي يعيد كتابة المخطوطة، بمفردات مؤلف معاصر، يعلن أن التاريخ الذي تحتويه هذه الملاحظات أُختزل إلى حقيقةٍ، هي أن القصة التي كان يجب روايتها فيها لم تُرْوَ. ونجم عن ذلك، أن الشخصيات والحقائق التي صُوِّرت فيها قد اكتسبت، عبر جبريّة اللغة المكتوبة، الحقَّ بوجود خرافيّ ومستقلّ في خدمة القارئ المستقل والذي لا يقلّ خرافيةً واستقلالاً»[32].

هذا هو التجريد من الطبيعة لمابعد الحداثيّ ـ أي كتابة، وفي نفس الوقت، تدمير أعراف القصة.

وتطابقاً مع هذا النوع من التحدّي في الروايات نفسها، وُجدت دراسات نظرية عديدة اختصت بطبيعة الكتابة القصصية باعتبارها نظام إدراك إنساني رئيسي ـ في الخرافة، وأيضاً، في التاريخ، والفلسفة، والأنثروبولوجيا ... إلخ. وقد رأى بيتر بروكس[33] أنه مع تقدم المذهب الرومانسي، صارت القصة أسلوب التمثيل السائد، بالرغم من أن المرء قد يتساءل عن وضعية الملحمة الكلاسيكية والكتاب المقدَّس. ومن المحتمل أن يكون محقّاً بقوله، بوجود شكٍّ متزايد، في القرن العشرين، بعقدة القصة وبراعتها، بالرغم من عدم التناقص في اعتمادها على العقدة، مهما تعرضت للتهكم وللسخرية (7)، فقد لا نعود نلجأ إلى القصص العظمى التي أضفت، مرةً، معنى الحياة، لنا، غير أننا مازلنا نلجأ إلى أشكال التمثيل القصصي من نوع ما في

(32) المصدر نفسه، ص 435.

(33) Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Random House, 1984), p. 12.

معظم أشكال خطابنا اللغوي، وقد يكون أحد الأسباب سياسيّاً.

ويصف ليونارد دايفيس سياسةَ التمثيلِ القصصي الروائي بهذه الطريقة: «القصص لا ترسم الحياة، وانما ترسم الحياة كما تصفها الأيديولوجيا»[34]، فالأيديولوجيا ـ أي كيفية تمثيل الثقافة نفسها لنفسها ـ «تثبِّت» (Doxifies) أو تمنح طبيعة ثابتة للتمثيل القصصي فتجعله يبدو طبيعياً أو عادياً (25)، فهي تقدِّم ما هو، في الواقع، معنىً مُنْشأً على أنه شيء صميمي في الذي يُمثِّل. وهذا هو بالضبط ما تتحدث عنه الروايات المابعد حداثية، مثل (*Chatterton*) لبيتر أكرويد (Peter Ackroyd)، أو (*I The Supreme*) لرووا باستوس، أو (*Waterland*) لغراهام سويفت. وكما يقول جايمسون، لا وجود في أيٍّ من هذه الحالات إطلاقاً لما له علاقة بمابعد الحداثيّ، مثل «إنكار التمثيل، وانفراق «ثوري» عن الأيديولوجيا (القمعية) الخاصة برواية القصة عموماً»[35]. هذا المفهوم المغلوط يظهر مخاطر تعريف المابعد حداثي بمفردات الحداثوي المتأخر المضادّ للتمثيل (الفرنسي أو الأميركي)، كما فعل كثيرون، فلا يوجد في هذه الروايات انحلال للتمثيل أو إنكار له، وإنما تعقيد له حوّله إلى إشكاليّة.

واليوم نكتب الميتاخرافة التأريخية في سياق محضٍ معاصر جدّي لطبيعة التمثيل في الكتابة التاريخية وحداثياً حصل مؤخّراً اهتمام كبير بالقصة ـ بأشكالها، وبوظيفتها، وبقواها، وبقيودها ـ وذلك في ميادين عديدة، وبخاصة في التاريخ. حتى أن هايدن وايت (Hayden White) أكّد على أن المابعد حداثي «قد دبّت فيه الحيوية

(34) Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, p. 24.

(35) Fredric Jameson, «The Politics of Theory: Ideological Positions in the Post-modernism Debate,» *New German Critique*, vol. 33 (1984), p. 54.

بفضل الالتزام المبرمج، وإنْ كان تهكميّاً، بالعودة إلى القصة كأحد افتراضاته المقويّة[36]. وإذا كانت هذه هي الحالة، فإن عمله أسهم كثيراً في صنعها. وكان لمقالات مثل «قيمة القصص في تمثيل الواقع» تأثير في إثارة أسئلة حول التمثيل القصصي وسياسته في التاريخ والأدب، كليهما. وبالنظر من زاوية مختلفة، نجد أن عمل دوومينيك لا كابرا (Dominick La Capra) جرّد من طبيعيّتها الأفكار التي تقول، إن الوثائق التاريخية هي أشكال تمثيلية للماضي ولطريقة توظيف تتبّع هذه السجلّات المحفوظة في أشكال التمثيل التاريخي والخرافي. الوثائق ليست عاطلة (Inert) أو بريئة، فقد يكون لها «علاقات نقدية أو حتى قوة ضمنية تحويلية للظواهر «الممثَّلة» فيها»[37]. غير أن هذا هو موضوع الفصل التالي.

ليست نظرية الكتابة التاريخية وحدها هي التي عملت على تفكيك التمثيل القصصي، فالتفكير النسوي، مثل فكر تيريزا دو لوريتس أبلى بلاءً حسناً، أيضاً، فقد عمل هذا الفكر على استكشاف كيف أن «القصة والسرد القصصي . . . هما آليتان يجب توظيفهما إستراتيجياً وتكتيكياً في مسعى إنشاء أشكالٍ أخرى من الاتّساق، ولنقل مفردات التمثيل، ولإنتاج حالات تمثيليّة لذات اجتماعية أخرى ـ ذات جنس»[38]. والحق يُقال، إن القصة «عمل رمزي اجتماعي» تماماً مثلما يرى جايمسون، غير أنها حاصل التفاعل الاجتماعي

(36) Hayden V. White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), p. 11.

(37) Dominick LaCapra, *History and Criticism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), 58.

(38) Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1987), p. 109.

أيضاً، ففي عمل ماكسين هونغ كنغستون (Maxine Hong Kingston) أو غايل جونز (Gayl Johns) لا تُقدم رواية القصة شكلاً خصوصياً عن التجربة، وإنما بوصفها تأكيداً على رباط الاتصالات بين القاصّ والمتلقّي في سياق تاريخي، واجتماعي، وسياسي، وأيضاً، نصّي متبادل.

ويصدق الكلام نفسه على الخرافة المابعد حداثية لسلمان رشدي أو غابريال غارسيا ماركيز (Gabriel Garcia Marquez)، فليست المسألة مسألة روايات تصخب بطريقة خرافية في عالمها القصصي أو الخرافي المتخيَّل، فهنا التمثيل القصصي - أي سرد القصص - فعل تاريخي وسياسي. وقد يكون كذلك، دائماً، فبيتر بروكس يناقش قائلاً: «نحن نعيش ونحن غارقون في رواية أعمالنا الماضية، وسردها، وإعادة تقييمها، وفي التفكير في حاصل توقعاتنا لمشاريعنا المستقبلية، وواضعين أنفسنا حيث تتقاطع قصص عديدة لم تكتمل»[39]. وفي قصة فاولز **امرأة الملازم أول الفرنسي** (*The French Lieutenant's Woman*)، كان هذا ما فعلته البطلة - وبمقدار كبير - والقاصّ المعاصر يقاطع ليحبط اعتراضاتنا باسم ما يشبه نوعاً من عملية مابعد الحداثيّة، مذكِّرنا بأننا أنفسنا نفعل هذا، وعلى الدوام. وفي حين أن الحقيقة التي لاريب فيها تفيد بأن الحداثوية قد سبق لها أن تحدَّت الأعراف التي تحدِّد ما يمكن روايته وما يجب روايته وسبق لها أن قامت باستكشافات لحدود قدرة القصة على تمثيل «الحياة»، فإن الثقافة مابعد الحداثيّة هي التي صارت «روائيّة»، بمجملها. وكما ناقش ستيفن هيث (Stephen Heath) قائلاً، هي تنتج روايات على نطاق واسع (للتلفزيون، وللراديو، وللفيلم، وللفيديو،

(39) Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, p. 3.

وللمجلات، والكتب الهزلية، والروايات)، فتخلق وضعاً علينا فيه أن نستهلك «السرد القصصي الذي لا يتوقّف لعلاقات الأفراد الاجتماعية وترتيب المعاني للفرد في المجتمع»[40]. وقد يكون هذا سبب عودة الرواية القصصية - بَيْدَ أنها عادت كمشكلة، لا كمعطًى من المعطيات.

ما تزال هناك حقيقة لا تتطلب برهاناً يقولها النقد المضادّ لمابعد الحداثيّ، مفادها أن هذه العودة كانت على حساب حسّ بالتاريخ. وربما اعتمد الأمر على تعريفك للتاريخ - أو على التاريخ. والواقع هو أن ما نحصل عليه هو أشكال تمثيلية قصصية مابعد حداثيّة قليلة للمنتصرين البطوليين الذين حدّدوا في التقاليد، من قام بالأعمال وحوّلها إلى تاريخ. والذي نحصل عليه، عوضاً عن ذلك، هو «غالباً» قصة وسرد قصة الذين لم يشتركوا في القتال أو الخاسرين، مثلاً: الشعوب الكندية الأصلية في عمل رودي ويب (Rudy Wiebe) المُعَنْوَن **إغراءات الدبّ الكبير** (*The Temptations of Big Bear*)، أو **الخاسرون الجميلون** (*Beautiful Losers*) بقلم ليونارد كوهن (Leonard Cohen)، أو نساء طروادة في **كاساندرا** (*Cassandra*) لكريستا وولف، ثم الجماعات السوداء في أفريقيا الجنوبية أو أميركا في أعمال ج. م. كوتزي (J. M. Coetzee)، أندريه برينك (André Brink)، طوني موريسون (Toni Morrison)، أو إشمايل ريد (Ishmael Reed).

ومن الملفت أيضاً، المحاولات المابعد حداثية لتجاوز الأشكال التمثيلية التقليدية للسرد القصصي الخرافي والتاريخي: فباتريك سوسكايند (Patrick Süskind) يقدِّم في عمله **العطر** (*Perfume*) تاريخاً

(40) Stephen Heath, *The Sexual Fix* (London: Macmillan, 1982), p. 85.

مكتوباً خرافياً لفرنسا القرن الثامن عشر في مجدها العابق بالعطر والمرغوب بشمّه، بالرغم من أن عليها أن تؤدي ذلك بواسطة أشكال تمثيلية لغوية لحاسّة فيزيائية قلّما تسجلها القصة، فالقصة تعرض حاسة الشمّ كوسيلة لتعليقها الميتاخرافي، وليس فقط، لسياقها التاريخي والاجتماعي، ذلك، لأن هذه هي قصة جان باتيست غرينوي (Jean Baptist Grenouille)، الذي كان نتاج التعاسة الفلاّحية الفرنسية، والذي ولد كائناً بغيضاً» لا رائحة جسدية له، لكن أنفه هو أكثر الأنوف حساسية في العالم. والقاصّ في القصة هو عليم بكل شيء وذو إدارة، كما أنه معاصر لنا ومتورّط معنا من حيث إننا قرّاء، و«هو» يوظّف هذه القوة وهذا الموقع لكي يؤكِّد منذ البداية على حدود لغته (ولغتنا). وعندما كان ولداً وجد غرينوي صعوبة في تعلّم الكلمات التي تدلّ على الأشياء التي لا رائحة لها: «لم يكن يقدر على حفظها، وكان يخلط إحداها بالاخرى، وحتى عندما صار راشداً كان يستعملها ممتعضاً، وغالباً بطريقة خاطئة، فكلمات مثل: العدالة، والضمير، والله، والفرح، والمسؤولية، والتواضع، والعرفان بالجميل ... إلخ، ظلت معانيها لغزاً بالنسبة إليه»[41]. وقد لا يكون هذا مفاجئاً لبطل رواية كان عنوانها الفرعي **قصة قاتل** (*The Story of a Murderer*).

كان غرينوي على وعي دائم بالفرق بين «ثراء العالم المشموم» و«فقر اللغة»[42]. ويرى القاصّ أن هذا الفقر اللغوي يشرح عجزنا المعتاد عن أن نفعل أي شيء سوى إنشاء تمييزات بدائية في «العالم الممكن إحساسه بحاسة الشم» (125). ويربط النصّ فشل اللغة بقدرة

(41) Patrick Suskind, *Perfume: The Story of a Muderrer*, Translated by John E. Woods (New York: Knopf, 1986), p. 25.

(42) المصدر نفسه، ص 26.

غرينوي على الخلق كمقطِّرٍ ومبتكرٍ لأشهر العطور في العالم، ومع ذلك، فإننا كقراء، لا نقدر أن ننسى أننا لا نعرف هذا إلاّ من خلال لغة الرواية ذاتها. والمفارقة المابعد حداثية الشاملة للكتابة والتدمير تتحكّم بالفعل التفكيري الانعكاسي الميتاخرافي. وهي تصوغ بنية العقدة، أيضاً، لأن هذه الرواية تدور حول القوة: القوة التي لم يولد الفلاح الفقير معها، والقوة التي اكتسبها بفضل خدمته الآخرين بمواهبه (كمعلم ماهر في صناعة العطور)، والقوة القادرة على القتل (طلباً للعطر البالغ الكمال)، والقوة التي يستحوذ بها العطر المتصف بالكمال على الآخرين. وفجأة يدخل جلاّدوه والجمهور الذي تجمّع ليشاهد العدالة وهي تطبق على هذا المجرم المتعدد الجرائم في حالة من الحبّ الصاخب المنتشي لضحيّتهم، عندما يستعمل «العطر» المقطَّر من البنت المقتولة التي امتلكت أقوى رائحة في العالم، «وهي قوة أقوى من قوة المال أو قوة الرعب أو قوة الموت: القوة القاهرة التي تستحوذ على حب البشرية» (252).

تشير رواية **عطر** (*Perfume*) إلى غياب تمثيل حاسة الشمّ في القصص التاريخية، والاجتماعية، والخرافية. وإن الكثافة الشمّية للرواية ـ والمرويّة عبر تمثيل لغوي طبعاً ـ هي، محدَّدة ودقيقة تاريخياً، وذات مغزى اجتماعي أيضاً، فهذه ميتاخرافة تاريخية، وتاريخ في سرد خرافي مع انعطافة ساخرة. ويمكن للشكل الذي تتّخذه هذه الانعطافة أن يختلف باختلاف الرواية، لكنها موجودة دائماً، فقصة **حرب نهاية العالم** (*The War of the End of the World*) تمثِّل تاريخ حرب كانيودوس (Canudos War) في عام 1896 في الشمال الشرقي من البرازيل، غير أن سخريتها تُظهر كيف أن النماذج القصصية التقليدية المبنيّة على النماذج الأوروبية ذات الأحداث المتسلسلة زمانياً، وعلى علاقة السبب ـ النتيجة، هي غير كافية إطلاقاً لمهمّة السرد القصصي لتاريخ العالم الحديث.

هذا التصادم بين أشكال الخطاب الممكنة المختلفة للتمثيل القصصي هو أحد الطرق التي يشير إلى استعمال وإساءة استعمال العرف الذي يعمل على «تجريد» أيّ معنى من معاني انحلال الرابطة بين ما هو طبيعي وما هو ثقافي، وبين العالم والنصّ مما يجعلنا نعي الطبيعة الأيديولوجية التي لا تُختزل لكل تمثيل للماضي أو الحاضر. هذا التعقيد في أشكال الخطاب المتصادمة يمكن رؤيته في أشكال عديدة من الميتاخرافة التاريخية. وكما سوف نرى في الفصل الأخير، نجد في كتابة أنجيلا كارتر عن «فينوس السوداء» (Black Venus)، أن أساليب التمثيل الذكوري الشهواني للمرأة وأساليب تمثيل الأنثى والذات الاستعمارية متجاورةٌ ولها فعالية سياسية مؤثّرة. وبالمثل، نجد أن مواجهات بين أصحاب القصص المعاصرة وسياقاتهم التاريخية المرويّة تقع في روايات متباينة، مثل **الدكتور كوبرنيكوس** (*Doctor Copernicus*) لبانفي (Banville)، **وامرأة الملازم أوّل الفرنسي** (*The French Lieutenant's Women*)، أو (*Maggot*) لـفـاولـز. ولا تعمل الخرافة مابعد الحداثية، في تحدّيها لصلة التاريخ والخرافة (أو العالم والفن) غير المنشقّة والمتضمّنة في القصة الواقعية، على قطع صلتها بالتاريخ أو بالعالم، فهي تبرز وبذلك تعارض مفاهيم الأعراف والأيديولوجيا غير المعترف بها، الخاصة بافتراض عدم وجود الصلة، وتطلب من قرائها أن يشكّوا بالعمليات التي بواسطتها نمثّل أنفسنا ونمثّل العالم لأنفسنا، وأن يعوا الوسائل التي بها ننتج معنى لخبرتنا في ثقافتنا الخاصة وننشئ نظاماً من تلك الخبرة، فليس بمقدورنا أن نتجنّب التمثيل، غير أنه يمكن لنا أن نحاول تجنّب جعل فكرتنا عنه ثابتةً والافتراض بأنها تتعدّى التاريخ وتتجاوز الثقافة. كما أننا نستطيع درس كيف يشرعن التمثيل ويميّز أنواعاً معينة من المعرفة، بما في ذلك أنواعاً معينة من المعرفة التاريخية. ومثلما تضمنت رواية **عطر** (*Perfume*)، فإن وصولنا عبر القصة إلى عالم

التجربة ـ الماضي والحاضر، يكون دائماً بتوسُّطٍ من قوى تمثيلنا له وحدود ذلك التمثيل. وهذا يصدق على القصة التاريخية، مثل صدقه على القصة الخرافية.

يُجْمِل هايدن وايت في مقالته ذات النظرة العامة «مسألة القصة في النظرية التاريخية المعاصرة، الدورَ المحدَّد للتمثيل في مختلف المدارس الفكرية المتعلقة بنظرية التاريخ، ففي ضوء صيرورة القصة إشكالية في كتابة التاريخ، كما في الخرافة، نجد أن الملفت هو ظهور المسائل ذاتها: مثل، التمثيل القصصي باعتباره نمطاً من المعرفة والشرح، وأنه أيديولوجي بصورة حتميّة، وأنه صيغة محلية. وإحدى الطرق لإجمال بعض هذه الاهتمامات المتوازية تكون بالنظر إلى الميتاخرافة التاريخية التي تتوجّه بالخطاب إلى تقاطع المجادلات حول التمثيل في الرواية والتاريخ، كليهما: مثل **أرض الماء** (*Water land*) لغراهام سويفت، الذي هو درسٌ خرافي تعليمي أو تأمل في التاريخ، أو كلاهما. وبالرغم من عدم وجود **شخصيات** تاريخية في هذا الكتاب، **إلا أنه عمل تاريخي عميق، في صورته ومحتواه.**

وعبارته **المقتبسة الأولى (غير المنسوبة لصاحبها)** تكيِّف دخولنا في الرواية وتعدِّنا «**لتجريد**» (**De-Doxifing**) التمثيل القصصي التي ستقوم بإحداثه **من معناه**: «**التاريخ** (*Historia*)، ac, f. 1. تحقيق، بحث وتعلّم 2.a) **قصة** حوادث قديمة، تاريخ b) أي نمط قصصي: رواية، **حكاية وقصة**». وتفتتح الرواية على منظر «خرافي ساحر» لريف إنجليزي ذي مستنقعات، أرضه منبسطة حتى أنها تدفع المقيمين فيها، **إمّا إلى** «الضجيج» أو إلى سرد القصص، وبخاصة لتهدئة مخاوف **الأولاد** الصغار، فهذه أرض «محسوسة وغير واقعية» على حدّ سواء[43]، **فهي** مكان ملائم للتفكير الانعكاسي الذاتي لأي

(43) Graham Swift, *Waterland* (London: Heinemann, 1983), p. 6.

قصة خرافية. أما القاصّ توم كريك (Tom Crick)، فقد تحدَّر من عائلةٍ تتمتع «بموهبة سرد القصص» من جميع الأنواع: الصادق منها أو المصطنع، والممكن تصديقه والذي لا يمكن تصديقه، قصص غير ملتزمة بنوع أو آخر» (2 ـ 1). وهذا وصف ملائم أيضاً لقصة **أرض الماء** (*Waterland*) ذاتها.

ومهما يكن من أمر، فإن الفصل الثاني دُعي «حول نهاية التاريخ». وهو موجَّه من قِبَل كريك إلى «الأولاد الصغار» بصيغة المخاطب «أنتم»، وكريك هو مدرّسهم مادة التاريخ، الذي سلخ عمره محاولاً «الكشف عن ألغاز الماضي»[44]، لكن، عليه أن يتقاعد الآن لسبب عائقٍ شخصي، مع أن السبب الرسمي هو أن مدرسته «تلغي مادة التاريخ». أما ردّه فكان في الدفاع عن نظاميّته وماضيه الشخصي: «أقيلوني أنا، لكن لا تطردوا ما أمثّل. لا تنفوا تاريخي» (18). غير أن تلاميذة لم يكونوا مهتمين بموضوعه، فالتاريخ، بالنسبة إليهم «قصة خرافية» (5)، وهم يفضّلون أن يتعلموا عن عالم ماثلٍ «هنا والآن» ومهدَّدٍ بالإبادة النووية، فمنذ صفحات الافتتاحية للرواية نجد أن السرد التاريخي والسرد القصصي مرتبطان بالخوف.

هما مرتبطان أيضاً بأرض المستنقعات الريفية المستردّة، وذلك، وبصورة رئيسية من خلال الاستعارة التاريخية الكبرى للرواية، وهي: «الطميّ، الذي يشكل القارات ويقضي عليها، والذي يدمّر وهو يبني، والذي هو تراكم وتآكل» ولا هو تقدّم ولا هو فناء[45]. ويصعب أن نقع على صورة أكمل عن المفارقة المابعد حداثية من هذه الصورة. وبتعبير التاريخ، نجد أن «عملية الطميّ الإنساني» المجازية البطيئة، تُقابَل مع الثورة و«التحوّلات العظمى»، فبالنسبة

(44) المصدر نفسه، ص 4.

(45) المصدر نفسه، ص 7.

إلى كريك، إنما الواقع ما توفّره المستنقعات الرتيبة: الواقع هو أن «لا شيء يحدث». وعمليّة كتابة التاريخ، إن هي إلاّ إنشاء: «فما هو عدد أحداث التاريخ التي وقعت... لهذا السبب أو لذلك السبب. غير أنه لا وجود لسبب آخر، وبالمعنى الأساسي، سوى الرغبة في إحداث الأشياء؟ ها أنذا أقدِّم لكم التاريخ، المصطنع، والمنحرف، والذي هو رواية الواقع المبهمة. ذلك هو التاريخ، وقريبه القريب، المؤرخون، (34)، فهو يجب أن يستبدل أبطال التاريخ بالجماهير المقموع صوتها والتي تقوم «بعمل الحمار في عراكها مع الواقع» (34).

إنّ كريك يدرك، مع ذلك، بأننا جميعاً نقلّد «الموجودات العظمى في التاريخ» بصورة مصغرَّة ونقرّ «بتوقه للحضور، وللظهور، وللهدف، وللمحتوى»[46]، وذلك، بغية أن نقنع أنفسنا أن الواقع يعني شيئاً. وهو نفسه ينسب صيرورته مدرّساً للتاريخ إلى الحكايات التي روتها له أمه عندما كان خائفاً من الظلمة وهو طفل. وبعد ذلك، وعندما كان يطلب «شرحاً» كان ينكبّ على دراسة التاريخ كنظام معرفيّ أكاديمي «ليكتشف في هذا البحث المكرَس ألغازاً إضافية، وأوهاماً إضافية، وغرائب إضافية. وأسساً للاندهاش» (53). وبكلمات أخرى، استمر التاريخ كما بدأ لديه عبارة عن «قصة»: «فالتاريخ ذاته، الرواية العظمى، والمالئ الفراغات والمبدِّد للمخاوف من الظلمة» (53).

إن القصة التي يتلوها كريك علينا وعلى «الأولاد الصغار» هي تاريخ خرافي بصورة علنية، وما علينا إلاّ أن نشاهد عملية صنع الخرافة في حركتها، فهو يخبرنا مرة بأن «التاريخ لا يذكر ما إذا كان

(46) المصدر نفسه، ص 34-35.

يوم جنازة توماس (Thomas) أحد أيام أرض المستنقعات (Fenland) الباهرة في منتصف فصل الشتاء»[47]، لكن بعد أربع عشرة صفحة تحصل جنازة توماس تحت سماء باهرة النور تحديداً. وكريك يعي هذه العملية المبدعة والبنّاءة. وفي موضع نجده يتوقّف ليقول: «أيها الأولاد، إنكم على حق، فهناك أوقات لا بدّ لنا فيها من أن نعزل التاريخ عن القصة الخرافية..، فلكي يظل التاريخ بانياً لطريقه نحو المستقبل، عليه أن يقوم بذلك على أرضٍ صلبة» (74) ـ وهذا هو غالباً ما تفتقر إليه. قصة ريف المستنقعات ذات الانزلاق. ويحاول سويفت أن يثير مسألة عقدة القصة وعلاقتها بالكتابة الخرافيّة وكتابة التاريخ في الوقت ذاته عندما يبدأ بوضع إشكالية فكرة المعرفة التاريخية، فعندما يخاطب كريك تلاميذه قائلاً: «عندما سألتم، كما صفوف التاريخ كلها تسأل، وكما صفوف التاريخ كلها يجب أن تسأل: ما فائدة التاريخ؟ ولِمَ التاريخ؟ ولِمَ الماضي؟»، يشعر بأنه يستطيع الإجابة، فيقول: «أليس هذا البحث عن الأسباب ذاته هو عملية تاريخية لا مهرب منها، ذلك لأن عليها أن تتحرك تراجعياً انطلاقاً مما حصل لاحقاً إلى ما حدث سابقاً؟»(92).

إن درس التاريخ، «تلك الحقيبة المملوءة بالمفاتيح المزعجة ولكن النفيسة»، يشتمل على بحثٍ يسعى «لكشف الغطاء عن ألغاز السبب والنتيجة»[48]، ولكنه، وهذا هو الأهم، يعلمنا أن «نتقبّل عبء حاجتنا لأن نسأل لماذا» (93). وتصبح عملية السؤال هذه أهم من تفاصيل كتابة التاريخ أي: «محاولة تقديم عرضٍ، بواسطة معرفة ناقصة، بأعمال هي ذاتها حدثت بمعرفة ناقصة» (94). وبحسب قوله

(47) المصدر نفسه، ص 70.
(48) المصدر نفسه، ص 92.

في ما بعد: «التاريخ: منحدَرٌ من المعاني، مَحظوظ، فالأحداث تتملّص من المعنى، غير أننا نبحث عن المعاني» (122) ونبتدعها.

كان توم كريك (Tom Crick)، من بعض النواحي، تمثيلاً مجازيّاً للمؤرخ مابعد الحداثيّ الذي لا بدّ أن يكون قد قرأ كولنغوود (Collingwood) ونظرته إلى المؤرخ التي تعتبره راوية قصص وتحرّياً، وليس كولنغوود وحده، بل أيضاً، هايدن وايت، ودومينيك لا كابرا (Dominick La Capra)، ورايموند وليامز (Raymond Williams)، وميشال فوكو، وجان ـ فرانسوا ليوتار. إن الجدل حول طبيعة ووضعية التمثيل القصصي في الخطاب التاريخي يتطابق مع التحدّيات التي تقدمها الميتاخرافة التاريخية وتتشابك معها تشابكاً لا ينفكّ. ومع ذلك، رأينا أن الخرافة مابعد الحداثية قد شُجِبَتْ متَّهمة بأنها مجردة من التاريخ، هذا إن لم تكن لاتاريخية، وبخاصة من النقّاد الماركسيين. غير أنه من الصعب استبقاء هذا الموقف في ضوء خرافة مثل: **أرض الماء** (*Water land*)، أو **أولاد منتصف الليل** (*Midnight' Children*)، أو **موسيقى الجماعة السوداء** (*Ragtime*). ولا ريب في أن الكتابات التاريخية المابعد حداثية ذات الإشكالية لا علاقة لها بتاريخ الماركسية الكلّي الأحادي، لكن لا يمكن اتهامها بأنها تهمل أو ترفض تناول مسائل التمثيل التاريخي والمعرفة التاريخية.

من بين نتائج الرغبة المابعد حداثية لتجريد التاريخ (Denaturalize) من طبيعيّته وجود وعي جديد بالتمييز بين أحداث (Events) الماضي والوقائع (Facts) التاريخية التي ننشئها منها، فالوقائع أحداث وقد أضفينا عليها معنى. لذا، فإن الزوايا التاريخية المختلفة تشتق وقائع مختلفة من الأحداث ذاتها. ولنأخذ، على سبيل المثال، ما قاله بول فاين (Paul Veyne) عن إصابة لويس الرابع عشر بالزكام: فمع أن الزكام كان من النوع الملكي، فإنه لم يكن حدثاً

سياسياً، وبالتالي لن يكون موضع اهتمام بالنسبة إلى تاريخ السياسة، إلاّ أنه يكون محلَّ اهتمام كبير بالنسبة إلى تاريخ الصحّة وتعزيز الصحة العامة في فرنسا[49]، فغالباً ما تعمل الخرافة مابعد الحداثيّة على تشكيل عملية تحويل الأحداث إلى وقائع من خلال تصفية وتقطير وثائق السجلات المحفوظة وتأويلها، فرووا باستوس يقدِّم لنا، في عمله **أنا الأعلى**، قاصّاً يعترف بأنه مجمِّع وثائق ونصّه منسوجٌ من ألوف الوثائق التي تناولها المؤلف بالدرس البحثي. ولا شك في أن هذه كانت، دائماً، وظيفة الوثائق في الخرافة التاريخية من أي نوع. غير أن الحال في الميتاخرافة التاريخية، هي أن عملية تحويل الأحداث إلى وقائع عبر تأويل الدليل الموجود في السجلات قد تمَّ تبيانها بأنها عملية تحويل آثار الماضي (وهي سبيل وصولنا الوحيد إلى تلك الأحداث) إلى تمثيل تاريخي. وبهذا العمل، فإن مثل هذه الخرافة مابعد الحداثيّة تؤسس الادراك بأن «الماضي ليس «هو ("it")» بمعنى كيان ذي وجود موضوعي، يمكن إمّا تمثيله تمثيلاً حيادياً في ذاته ولذاته أو إعادة تشكيله إسقاطياً بلغة مصالحنا «الراهنة» الضيّقة الخاصة[50]. ومع أن هذه هي كلمات مؤرِّخ يكتب عن التمثيل التاريخي، فإنها، أيضاً، تصف جيداً الدروس الَمابعد حداثية الخاصة بالتمثيل التاريخي ذي الشكل الخرافي.

وقد جرت العادة على معالجة مسألة التمثيل في الخرافة والتاريخ، كليهما، بالتعابير الإبستمولوجية، أي، بتعابير كيفية معرفتنا بالماضي، فليس الماضي شيئاً يقتضي الهروب منه، أو تجنّبه، أو ضبطه ـ كما رأت أشكال مختلفة من الفن الحداثوي من خلال

(49) Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* (Paris: Seuil, 1971), p. 35.

(50) Dominick LaCapra, *History, Politics, and the Novel* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987), p. 10.

نظرتها الضمنيّة عن «كابوس» التاريخ. الماضي شيء يجب أن نتصالح معه، ومواجهة كهذه معه تشتمل على اعتراف بوجود حدٍّ ووجود قوة. وليس لدينا سبيل للوصول إلى الماضي، اليوم، إلاّ عبر آثاره الباقية ـ مثل وثائقه، وشهادة الشهود، وموادّ سجلاّت أخرى. وبكلام آخر، نحن لا نملك سوى مواد تمثيلية من الماضي وعنه، ومنها ننشئ قصصنا وشروحنا. وبمعنى واقعي جداً، نقول، إن مابعد الحداثيّة تكشف عن رغبةٍ لفهم الثقافة الحاضرة على أنها نتاج أشكال تمثيلٍ سابقة، فيصبح تمثيل التاريخ تاريخ التمثيل. وما يعنيه هذا هو أن الفن المابعد حداثي يعترف بتحدّي التقليد (Tradition) ويقبله وهو: أن لا مهرب من تاريخ التمثيل، لكن يمكن استغلاله والتعليق عليه نقدياً بالتهكّم وبالسخرية، كما سوف نرى، وبتفصيل أوسع في الفصل الرابع. إن أشكال التمثيل المستعملة والتي أسيئ استعمالها من قِبَل هذه الإستراتيجية مابعد الحداثيّة ذات المفارقات، يمكن أن تتنوَّع، بدءاً من الأشكال الهندسية المعمارية التاريخية الساخرة التي نجدها في (*Hawksmoor*) لبيتر أكرويد، التي تعكس صورة التمثيل القصصي المعقَّد للرواية وتعطيه بنية (والتمثيل ذاته ساخر وتاريخي) إلى التواريخ الشفهية المكيَّفة بصورة غريبة الخاصة بعالم المحارق النووية لفترة ما بعد الحرب، والتي نقع عليها في (*Riddley Walker*) بقلم راسل هوبان (Russell Hoban)، حيث توجد قصص الماضي، لكنها، ووفقاً لكلمات النصّ «تبدّلت كثيراً عبر السنين، فهي قطع وصور صغيرة»[51].

وكما يوضِّح هذا النوع من الرواية، هناك توازيات مهمة بين عمليات كتابة التاريخ وكتابة الخرافة، وأكثر ما هو إشكالية في هذه

(51) Russell Hoban, *Riddley Walker: A Novel* (London: Picador, 1980), p. 20.

هو افتراضاتها العامة حول القصة وحول طبيعة التمثيل المحاكاتي. إن الموقف مابعد الحداثيّ هو أن «الحقيقة قد قُبلت، مع «وقائع» لإسنادها، غير أن القاصّ ينشئ تلك الحقيقة ويختار تلك الوقائع»[52]. والواقع هو أن ذلك القاصّ ـ للقصة أو للتاريخ ـ ينشئ، أيضاً، تلك الوقائع ذاتها بإضفائه على الأحداث معنى خاصاً، فالوقائع لا تعبر عن نفسها بالكلام في أيٍّ من شكلي سرد القصة، فهم القاصّون الذين يتكلمون عنها، محوِّلين قطع الماضي هذه إلى كلٍّ منطقي. إن قصة قاطع الطريق جاك دياموند (Jack Diamond) «الحقيقية» والتاريخية التي نقرأها في **أفخاذ** (*Legs*) لوليام كينيدي (William Kennedy) قد تبيّن أنها قصة مابعد الحداثيّه من عنوانها عينه، فاسم «أفخاذ» هو الكنية العمومية للبطل التي عُرف بها، وهو الاسم الذي أطلقته الصحف عليه. وبكلمات جاك: «إن كل ما كتب من كلام قذر عنّي هو حقيقة بالنسبة إلى من لا يعرفني»[53] ـ أي لأناسٍ مثلنا. ويدعو براين ماك هايل مثل هذا النوع من العمل «رواية تاريخية تعديلية»[54]، لأنه يشعر بأنها تراجع السجل التاريخي الرسمي وتعيد تأويله وتغيّر أعراف الخرافة التاريخية. وأنا أفضّل أن أصف هذا التحدّي بعبارة تجريد طبيعة أعراف تمثيل الماضي في القصة التاريخية والخرافية، بطريقة تتجلّى فيها سياسة فعل التمثيل.

ومن أوضح الأمثلة على هذه العملية العاملة بوعي ذاتي نجده (تهكمياً) في رواية الناقد الماركسي الذي اتّهم الخرافة مابعد الحداثيّة

(52) Barbara Foley, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction* (Ithaca, NY; London: Cornell University Press, 1986), p. 67.

(53) William Kennedy, *Legs* (Harmondsworth: Penguin, 1975), p. 245.

(54) Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London; New York: Methuen, 1987), p. 90.

بأنها لاتاريخية: هناك رواية **قديسون وبحّاثون** (*Saints and Scholars*) لتيري إيغلتون. الملاحظة التقديمية للرواية تؤكد على أن القصة «ليست خيالية بكليّتها»، فبعض الشخصيات حقيقي، مثل بعض الحوادث، غير أن معظم الباقي مصطنع. وهذا يتجلّى بوضوح في الفصل الأول، حيث نقع على وصفِ تاريخي خرافي للساعات الأخيرة التي قضاها الثوري الإيرلندي جيمس كونولي (James Connolly) والتي سبقت إعدامه في سجن كلمينهام (Kilmainham) في 12 أيار/مايو 1916. غير أن الوصف يختتم بملاحظة تفيد أن بقية الخرافة ستتبع:

«بيد أن التاريخ لا يضع الوقائع دائماً في أفضل ترتيب ذي مغزى، أو ينظّمها في أكثر النماذج الممتعة جمالياً، فقد نجا نابوليون (Napoleon) في معركة واترلو (Waterloo)، لكن، كان الأنسب لو قُتِلَ هناك. وظل متسكّعاً عند (Florence Nightingale) إلى عام 1910، لكن هذا كان سهواً من التاريخ غير مقصود»[55].

وهكذا يلتقط القاصّ رصاص فرقة الإعدام في وسط الجوّ الهوائي، بغية «أن يفتح بقوة فضاءً في هذه الأحداث المرصوصة يمكّن جيمي (Jimmy) من أن ينطلق فيخرج كانفجار من المتّصل التاريخي الموحش الكئيب ويدخل في مكان مختلف اختلافاً كلياً (10).

وفي النهاية يستقر عمل العقدة القصصية حول كوخ على الساحل الغربي من إيرلندا حيث احتشدت مجموعة عجيبة من التاريخيين الخارجيين البعيدين والخرافيين، نتيجة للتهكم والصدفة،

(55) Terry Eagleton, *Saints and Scholars* (London; New York: Verso, 1987), p. 10.

وهي تضم: «إيرلندي سكوتلاندي [كونولي]، وهنغاري هولندي [ليوبولد بلوم (Leopold Bloom)] ونمساوي صار إنجليزياً [لودفيغ فتغنشتاين (Ludwig Wittgenstein)]، وروسي [نيقولاي باختين، شقيق ميخائيل[56] (Mikhail)]. ومع أن بعضهم حقيقي والآخرين خرافيون، فقد عملت الشخصيات كلها على صنع إشكالية من التمييز ذاته: فقد قيل إن نيقولاي باختين متطرف كثيراً لكنه حقيقي من الوجهة التاريخية، ويظنه الآخرون «شخصية خرافية كلياً، وما هو حقيقي فيه أنه يعرف ذلك» (30). فعندما ينبئ ليوبولد بلوم الخرافي لاحقاً أن فكرة الفرديّة هي «خرافة عالية»، تجيب شخصية جويس: «قد تكون خرافة نازفة بالدماء ...، فأنت تبدو لي واحداً من هذه الخرافات. لقد صادف أن أكون حقيقية وأظن أني الشخص الحقيقي الوحيد هنا» (135).

وتعمل ميتاخرافيّة القصة متحركة «عبر أصداء سياق متبادل ساخر عديدة مثل هذه. لنقدم مثلاً آخر: يسأل باختين كونولي عن نجاح ثورة عيد الفصح لأنه توّاق ليعرف ما إذا كان «في حضرة شخصية تاريخية عالمية»[57] وهذا هو اصطلاح لوكاش (Lukács) الخاص بالشخصيات الحقيقية الموجودة في الخرافة التاريخية. وتعمل انعكاسية النصّ الذاتية، أيضاً، على مستوى اللغة، وهنا يدخل فتغنشتاين بشكل مناسب. غير أن ما يتوضَّح، أيضاً، هو أن نظريات فتغنشتاين اللغوية المشهورة هي نتاج تاريخه الشخصي، وبخاصة تاريخه القومي كإنسان من مدينة فيينا وتاريخه العنصري كيهودي، فعندما يحاول (بشكل بارز) أن يقنع كونولي أن حدود لغته هي

(56) المصدر نفسه، ص 131-132.

(57) المصدر نفسه، ص 94.

حدود عالمه، فإن الخطيب ورجل الفعل يجيب: «ماذا تقترح عوضاً عن ذلك؟ وأن علينا أن نذبل في بيت سجن اللغة. . .؟ (114). إن صدى عنوان كتاب جايمسون **سجن اللغة** (*The Prison - House of Language*) ليست مجرد حركة ذكية في لعبة فكرية نقدية أدبية: إنها تستلهم السياق الكلي للموقف النقدي الماركسي (وموقف إيغلتون ذاته) ضد انعكاسية اللغة والقصة باسم السياسة. وهذا أمرٌ مهم، لأن **القديسون والبحّاثون** (*Saints and Scholars*) تحاول التوفيق بين هذين الموقفين المتضادّين، كما تفعل معظم كتابات الميتاخرافة التاريخية.

وتختتم رواية إيغلتون بتأجيلٍ آخر لرصاصات فرقة الإعدام المطلقة على جسد كونولي: «وعندما وصلت الرصاصات إليه اختفى كلياً متحولاً إلى خرافة، فما عاد جسده سوى قطعةٍ من اللغة، الصرخة الأولى للجمهورية الجديدة»[58]. ومن المؤكدَّ أننا لا نعرف كونولي اليوم معرفة رئيسية إلاّ من شذرات من اللغة، وهي آثار ونصوص الماضي، غير أن ما أراده إيغلتون كان أكثر من تعقيد هذا الواقع المعرفيّ، فقد قدَّم أيضاً طريقة جديدة في تمثل التاريخ، لا تُستَمدُّ مما سجَّله المنتصرون فقط، وإنما مما يبدو من منظور ضحايا التاريخ غير الرسمي وغير المسجَّل. وتعرض الرواية بتفصيل أوصافاً عن حياة الطبقة الفقيرة العاملة في مدينة دبلن (Dublin) مع تحليلات لأسباب الشقاء، وهي تَمْثُلُ في: مناورات بريطانيا الإمبريالية الاقتصادية والسياسية. وتُجري عقدة الرواية مقارنة ما بين رغبة يهودي من فيينّا في أن «تختبئ هرباً من التاريخ» (84) مع نظرة قائد ثوري إيرلندي، ومؤدّاها أنه لتكون حرّاً «عليك أن تتذكّر» (118)، فاحكِ حكايتك واعمل على تمثيل نفسك: «فإن الأرض المستعمرَة هي

(58) المصدر نفسه، ص 145.

أرض بلا تاريخ حيث كنت في حالة ردّ فعلٍ لقصة حكامك، وليس لقصةٍ من صنعك» (104)، فلم يبقَ إلاّ الكلام «لشعب محروم من تاريخه» (104)، غير أن الكلام ـ الخطاب ـ هو نوع من العمل: «والخطاب الكلامي هو ما فعلت. . . والإيرلنديون لم تستحوذ عليهم إطلاقاً الخرافة الإنجليزية التي تقول، إن اللغة هي تفكير ثانوي في الواقع» (105). ومما لاريب فيه أنّ هذا ينطبق أيضاً على المابعد حداثي.

هذا نوع من الرواية يعمل على عودة نقدية إلى التاريخ والسياسة عبر ـ وليس بالرغم من ـ وعي ذاتي ميتاخرافي ونصوص ساخرة. وهذه هي المفارقة المابعد حداثية، التي هي في «توظيف» التاريخ و«إساءة توظيفه» التي لم تخطر على بال نيتشه عندما نظر في ذلك الموضوع. وبتعبير رولان بارت، لقد تبيّن لنا «أن لا وجود لما هو طبيعي في أي مكان، فليس هناك إلاّ ما هو تاريخي» وفي أي مكان[59]. وستؤلّف نتائج هذا الإدراك موضوع الفصل التالي.

(59) Roland Barthes. *Roland Barthes by Roland Barthes*, p. 139.

الفصل الثالث

إعادة تقديم الماضي

تجريد «التاريخ الكلّي» من كلّيته

لقد رأينا، في ضوء الأعمال الأخيرة في مجالاتٍ نظريةٍ عديدة، أن اعترافاً قد حصل بأن القصة هي، وفي المقام الأول، بنية صنعية من إنشاء الإنسان ـ وليست «طبيعية» أو معطاة إطلاقاً. وسواء أكانت تاريخية أو خرافية، فإن الشكل المألوف للقصة الذي يشتمل على بدايةٍ، ووسط، ونهاية، يتضمن عملية بناء يفصح عن معنى ونظام. وإن فكرة «نهاية القصة» تفيد الغاية والاختتام، وهذان التصوّران خضعا لفحصٍ مهم في السنوات الأخيرة، في الدوائر الفلسفية والأدبية، على السواء. وإن النظرة إلى القصة التي تتحدّاها النظرية الجارية ليست جديدة، إلاّ أنها أُعطيت اسماً جديداً: إذا اعتبرت نمطاً من التمثيل «الكلي» (Totalizing).

وكما أفهم لفظة «التحويل إلى كلّي» (Totalizing)، أرى أنها تشير إلى عملية (Process) (لذا كان الشكل «ing» غير الملائم) بها يُؤلف كتّاب التاريخ والخرافة، أو حتى النظرية، موادّهم بشكلٍ تبدو متّسقةً منطقياً، ومستمرة لا انقطاع فيها، وموحَّدة مع الضبط والسيطرة الدائمين عليها، حتى لو اقتضى الأمر تكييفها. وهذه الصلة

بالقوة، وبالعملية أيضاً هي ما قُصِدَ بأن يوحي به النعت «كلّي»، وباعتباره هذا الاعتبار، وُظِّفَ اللفظ لوصف كل شيء، بدءاً من المثل الإنسانية الليبرالية إلى أهداف الكتابة التأريخية. كما أشار دومينيك لا كابرا:

«إن الحلم بـ «تاريخ كلّي» يعزّز رغبة المؤرخ الذاتية في السيطرة على ذخيرة من الوثائق وتزويد القارئ بحسّ ينوب منابه ـ أو ربما إسقاط له ـ، حسّ بالسيطرة في عالم منقطع الصلة، ذلك الحلم كان ومازال النجمة الهادية للكتابة النقديّة بدءاً من هيغل إلى مدرسة سجلات التاريخ[1] (Annales School).

والهدف الذي أعلنه المؤرخ فرنان بروديل (Fernand Braudel) المشاهد للسجلاّت التاريخية، هو «يجب إعادة الإمساك بكل شيء، وإعادة وضعه في الإطار العام للتاريخ حتى يمكننا احترام وحدة التاريخ التي هي وحدة الحياة أيضاً، بالرغم من الصعوبات» «والمفارقات الأساسية والتناقضات»[2]. إن تشكيل التمثيل القصصي تشكيلاً كلّياً قد نال اعتبار بعض النقّاد، أيضاً، على أنه الصفة المميّزة والمعرِّفة للقصة كنوع أدبي منذ بداياتها في ضبط وترتيب كل من سِرفانتس (Cervantes) وستيرن (Sterne) العلنيين (وكتاباتهما الخرافية).

وبكلمات عامة جداً نقول: إن الشك مابعد الحداثي بهذا الدافع إلى التشكيل الكلّي قد تكون جذوره في حاجة ظهرت في الستينيات (1960s) أو الفترة الرومانسية المتأخرة لتفضيل الخبرة الحرة غير

(1) Dominick LaCapra, *History and Criticism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), p. 25.

(2) Fernand Braudel, *On History*, Translated by Sarah Matthews (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

المشروطة. غير أن هذه الحاجة قاومها في تلك الأيام رعبٌ قوي مفاده أن ثمة آخر ـ وليس نحن ـ يتآمر على حياتنا، وينظمها، ويبغي السيطرة عليها. وقد مال النقّاد البريطانيون إلى وصف الرغبة المتناقضة التي شملت التشكيل الكلّي والشك به بأنها ظاهرة أميركية محلية، وأعمال كتّاب مثل جوزيف هيلر (Joseph Heller) وتوماس بنشون (Thomas Pynchon) توضح سبب وصفهم ذاك. غير أن هناك أمثلة قوية، أيضاً، عن المفارقة مابعد الحداثيّة في روايات ليست بأميركية تشتمل على تشكيل كلّي وضده، مثل روايات (*Midnight's Children*)، أو (*The Name of the Rose*)، أو (*The White Hotel*)، التي تُدخل في بنيتها وتدمِّر أيضاً، الغائيةَ، والاختتام، والسببيّة في القصة، التاريخية والخرافية، كليهما.

ويمكن رؤية دافع متناقضٍ مماثلٍ ومعادلٍ في التصوير الفوتوغرافي القصصي مابعد الحداثيّ ـ أي الحافز المزدوج ذاته، يتلاعب بالأعراف بصورة تهكّمية بغية تحويل الحقيقة الظاهرية للتصوير الفوتوغرافي ضد نفسه، فعلى سبيل المثال، يشير التفكير الانعكاسي الذاتي العلني في أعمال ديوين مايكلز (Duane Michaels) إلى سلسلة صوره المختلفة على أنها مؤلَّفه، وموضوعة في شكل خرافة، ومستغلّة. كل ذلك بوعي ذاتي، غير أن الصور ذاتها تقوم بوظيفة أشكال تمثيلية ووثائقية شفّافة داخل إطار زمنيّ. هذا الربط المتناقض ما بين التفكير الانعكاسي الذاتي والوثائقي هو، وبالضبط، ما يميِّز عودة مابعد الحداثي إلى القصة في الشعر، أيضاً. وقد ناقشت مارجوري بيرلوف[3] (Marjorie Perloff) قائلة إن الكثير من الشعر

(3) Marjorie Perloff, *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p. 158.

القصصي المتأخر يتحدّى الفصل الحداثوي أو الرومانسي ما بين الشعر الغنائي والنثر القصصي، عن طريق إبراز كلا الصيغ القصصية وتوقها (وتوقنا) إلى الخاتمة والترتيب الذي يكون متضّمناً، عادةً، في بنية العقدة النظامية. وما يعنيه هذا هو أنه يوجد هناك ـ كما في الخرافة ـ انفتاح شعري لمادة كانت مستثناة من هذا النوع من الأدب بوصفها أنها مشوبة: مثل المادة السياسية، والأخلاقية، والتاريخية، والفلسفية. ويمكن لهذا النوع من الشعر أن يقاوم التمثيل والفكرة التقليدية الخاصة بالمرجعية الشفّافة للغة في تعقيدها الشكل القصصي، وبذلك تكون مشابهةً، في الأخير، ميتاخرافة الكتابة التأريخية.

وفي جميع هذه الحالات، هناك دافع لإبراز مفارقة الرغبة في السيطرة القصصية والارتياب بها ـ أي القصص المسيطرة، وذلك بفضل التناقض. وكذلك، لم تعد الكتابة التأريخية تعتبر تسجيلاً للماضي موضوعياً وبريئاً من الذاتية، فهي أكثر منها محاولة لفهمه والسيطرة عليه بواسطة نموذج مساعِد على العمل (قصصي/ توضيحي)، إنها هي التي تضفي معنى خاصاً على الماضي، فما تسأل عنه ميتاخرافات الكتابة التأريخية، مثل (*Water land*) أو (*I the Supreme*)، كما رأينا، هو ما إذا كان المؤرخ يكتشف أو يبتدع الشكل القصصي الكلّي أو النموذج الذي استعمل. ولا شك في أنّ الاكتشاف والإبداع، كليهما، يشتملان على نوع من اللجوء إلى وسيلة بارعة وإلى الخيال. غير أن ثمة فرقاً مهمّاً في القيمة المعرفيّة التقليدية للفعلين. وهو هذا التمييز الذي تحوّله المابعد حداثية إلى إشكالية.

إن الدافع نحو الكليّة الذي يكتبه الفن مابعد الحداثيّ ويتحدّاه يجب ألاّ يعتبر نوعاً ساذجاً صادراً من رغبةٍ إمبريالية مقصودة للسيطرة

الكلية أو أنه دافع إنساني لا مهرب منه وحتمي، بل حتى ضروري. إن الباعث على مثل هذا التشكيل الكلّي بل حتى وجوده قد يظل في اللاوعي ومكبوتاً (أو غير ملفوظٍ، على الأقل)، أو قد يكون مكشوفاً تماماً، كما كان التشكيل الكلّي المعمَّد الذي أنجزه فريدريك جايمسون باسم الماركسية، بوصفه أنها «الحلّ الفلسفي المتَّسق والأيديولوجي الفارض نفسه» الوحيد لمعضلات المذهب التاريخي(4). غير أن «تاريخ» جايمسون الموصوف بأنه «قصة غير متقطعه»، وإن كانت مكبوتة، هو التاريخ الذي تعاكسه التواريخ (بالجمع) المتعدِّدة، والمتقطعة، وغير المكبوته لقصص مثل قصة رشدي (Rushdie) (*Midnight's Children*)...

ويمكن أن يُنظر إلى مؤرخ القصة المابعد حداثي على أنه، يرى، وبطريقة غير مباشرة، أنه لا يمكن حتى للماركسية ذاتها أن تشمل جميع النماذج التفسيرية الأخرى، ففي سرده القصصي مابعد الحداثيّ لا وجود لوسيط يعمل ككلمة ديالكتيكية لتأسيس علاقات بين الشكل القصصي والأساس الاجتماعي، فكلاهما يبقيان، ويبقيان منفصلين، فالتناقضات الناجمة لا تُحَلُّ ديالكتيكياً، لكنما تتواجد معاً بطريقة متباينة: فقصة رشدي تمنع أي تفسير لتناقضاتها على أنها وببساطة، علامات خارجية متقطعة لوحدة مكبوتة، مثل «التاريخ» الماركسي أو «الحقيقي». والواقع هو أن قصة مثل (*Midnight's Children*) تعمل على أن تبرز الدافع إلى التشكيل الكلي الخاص بأنماط التاريخ ـ الغربية ـ الإمبريالية ـ، أي الكتابة عن طريق مواجهتها بأنماط التاريخ الهندي الأصلي. ومع أن سليم سيناي

(4) Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), p. 18.

(Saleem Sinai) يسرد القصة باللغة الإنجليزية أو نقول، «بكتابة أدبية معروضة باللغة الإنجليزية»، فإن نصوصه المتداخلة في الكتابة التأريخية وكتابة الخرافة مزدوجة، فهي من جهة، من القصص الهندية، والأفلام، والأدب الهنديين، ومن جهة ثانية، هي من الـغـرب ـ مـثـل: (*The Tin Drum*)، و(*Tristan Shady*)، و(*One Hundred Years of Solitude*)، وهلمَّ جرّاً.

إن الصورة التي يقدِّمها رشدي المتناقضة المفككة للتشكيل الكلّي في عملية كتابته التاريخية الميتاخرافية هي «رشُّ صلصة توابل على التاريخ»[5]. ويُقال لنا، إن كل فصل من فصول القصة يشبه جرّة محلول حمضي تشكِّل محتوياتِها على صورتها ذاتها. أما الفكرة المبتذلة التي يلعب عليها سليم، وبصورة واضحة، فهي أنه علينا لنفهمه وأمّته «أن نبلع عالماً»، وأن نبلع أيضاً قصته المنافية للعقل، وبالمعنى الحرفي. غير أن الرشّ بالصلصة يفيد، أيضاً، شكلاً من المحافظة على الشيء، فهو يقول: «إن صلصتي (Chutney) و(Kasaundy)، هما، في الأخير، مرتبطتان بخربشاتي الليلية..، فالذاكرة، مثل الفاكهة، تُحفظ من إفساد الساعات» (38). وهو يقرّ، في العمليتين، كليهما، بحصول تحريفات لا مهرب منها: فقد حُوِّلت المواد الخام إذ «أعطيت شكلاً وقالباً ـ أي ـ معنى» (461). وهذا يصحّ في الكتابة التأريخية كما يصح في كتابة القصة. وكما يعترف سليم نفسه، عندما يقول:

«أحياناً، يبدو سليم في نسخة التاريخ المحفوظة، أنه لم يكن يعرف إلا القليل، وأحياناً أخرى الكثير... أجل، عليّ أن أراجع وأراجع، وأحسِّن وأحسِّن، لكن لا الوقت متوفر ولا الطاقة. لذا،

(5) Salman Rushdie, *Midnight's Children* (London: Picador, 1981), p. 459.

فأنا مضطر ألا أقدِّم سوى هذه الجملة العنيدة: هي حدثت بتلك الطريقة لأنها حدثت كذلك»[6].

غير أن السؤال يظل هو: هل الضمير «هي» الذي افتتحت به الجملة الأخيرة يشير إلى أحداث الماضي أو إلى الكتابة والمحافظة عليها؟ ففي قصة عن رجلٍ يكتب عن تاريخه وتاريخ بلاده، رجلٍ «يبحث بشكل مستقل» عن معنى، كما يؤكِّد أنه كذلك منذ الفقرة الأولى، لا يكون الجواب واضحاً.

إن تحدّي الدافع إلى تشكيل الكلّي معناه مقاومة ومحاربة فكرة الاستمرارية في التاريخ، كلها، وكتابة التاريخ. وبتعبير فوكو، صار عدم الاستمرارية، الذي وصف مرّةً بأنه «وصمة عار الاضطراب الزمني»، والذي كانت وظيفة المؤرخ المحترف أن يجتثه من التاريخ، أداةً جديدة للتحليل التاريخي، وفي نفس الوقت، نتيجة لذلك التحليل. ويتابع فوكو مناقشاً بالقول، عوضاً عن القواسم المشتركة والشبكات المتجانسة الخاصة بالسببيّة والمماثلة، تحرّر المؤرخون لملاحظة وتسجيل التداخل المبعثر لأشكال الخطاب المتداخلة والمختلفة التي تقرّ بما ليس مقرّراً في الماضي وفي معرفتنا عن الماضي، فالذي ظهر على السطح يختلف عن الكتابة التأريخية الشاملة لقصص التطوّرية، والمغلقة، وذات الوحدة، كما نعرفها تقليدياً: فكما كنا نرى في الميتاخرافة الواردة في الكتابة التأريخية، لدينا الآن تواريخ (بالجمع) للخاسرين وللرابحين، ولما هو إقليمي (استعماري) وما هو مركزي، وللكثرة الحزينة وللقلّة السعيدة، ويمكنني أن أضيف، ولتواريخ النساء كما للرجال.

(6) المصدر نفسه، ص 560-561.

هذه بعض المسائل التي تثيرها الخرافة مابعد الحداثيّة في مواجهتها المتناقضة الشاملة للتمثيل الخرافي الذاتي الواعي والتمثيل التاريخي، فسرد أحداث الماضي ليس مخبوءاً، ولم تعد الأحداث لتتكلم عن نفسها، لكنها تُظهر أنها مؤلفة تأليفاً واعياً في قصص، وأن ترتيبها المُنْشَأ ـ لا الذي وجد ـ مفروض عليها، وغالباً ما يقوم بذلك القاصّ، وبصورة صريحة. إن ما تؤسسه الخرافة مابعد الحداثيّة هو عملية صنع قصص من أحداث متسلسلة، وبناء من متسلسلات. ولا يعني هذا، وبأي شكل من الأشكال، إنكار وجود الحقيقي الماضي، لكنه يوجّه الانتباه إلى فعل فرض نظام على الماضي، وصياغة إستراتيجيات لصناعة المعنى عبر التمثيل.

ومن بين الدروس التي تعلِّمها الخرافة مابعد الحداثيّة التعليمية، أهمية السياق، والموقف المنطقي في السرد القصصي في الخرافة وفي الكتابة التأريخية، كليهما: فقصص مثل قصة تيموثي فندلي **الكلمات الأخيرة المشهورة** (*Famous Last Words*) أو قصة سلمان رشدي **العار** (*Shame*) تعلماننا أن صورتي التمثيل، كليهما، هما، في الواقع، استعمالان خاصان للغة (أي لأشكال الخطاب) يكتبان سياقات اجتماعية وأيديولوجية. وفي حين كان التقليد المديد الزمن لدى المؤرخين وكتّاب القصة (عدا نقّاد الأدب) يقضي بإزالة عناصر النصّ التي «تضعهم» في نصوصهم، فإن مابعد الحداثيّة ترفض هذا التشويش في سياق النصّ. إن التخصيص وتشكيل السياق اللذين يميّزان التوجه المابعد حداثي هما ردّا فعل مباشران على دافعي التشكيل الكلّي والتعميم القويين (والعامين). ولا تشكل النسبية والوقتية الناجمتان سببين لليأس، إذ لا بدّ من الاعتراف بأنهما شرطا المعرفة التاريخية ذاتها. وهكذا، يمكن النظر إلى المعنى التاريخي، اليوم، على أنه غير مستقرّ، سياقيّ، علائقي، ووقتي، غير أن مابعد الحداثيّة تناقش فتقول، إن هذه الحال كانت دائماً كذلك. لذا،

تستعمل أشكال التمثيل القصصي لتؤكدّ على الطبيعة القصصية لتلك المعرفة.

وكما يقول ليوتار في مناقشته في كتابه **حالة مابعد الحداثة**، إن القصة ما تزال الطريقة الجوهرية التي بها نمثِّل المعرفة، وهذا يوضح ردّ الفعل القوي الذي أثاره تشويه سمعة المعرفة القصصية من قِبَل العلم الوضعي (Positivistic Science)، في ميادين مختلفة عديدة، ومن وجهات نظر كثيرة. لقد كانت القصة، وما تزال، في ميادين عديدة نموذجاً صحيحاً للشرح، كما أن المؤرخين استفادوا، وبصورة دائمة، من نظامها ومن قدراتها على الشرح.

ليس هذا الكلام بمنفكٍّ عن فكرة كولنغوود المبكرة التي تفيد بأن مهمّة المؤرخ هي رواية قصص مقبولة، مصنوعة من خليط غير منظَّم من وقائع ممزَّقة وغير كاملة، وقائع هو يعالجها وهو الذي يضفي عليها معنى عبر توظيفها. ويذهب هايدن وايت إلى أبعد من ذلك، عندما يشير إلى أن المؤرخين يعتّمون، ويكررون، ويلحقون، ويبرزون، وينظمون تلك الوقائع، لكن بغية إضفاءِ معنى معينٍ على أحداث الماضي، أيضاً. ويرى وايت أن تسمية هذا العمل بأنه عمل أدبي لا يعني، بأي حال، التقليل من أهميته. وعلى كل حال، إن ما تبيّنه الخرافة مابعد الحداثية المتناقضة هو كيف يمكن تدمير مثل هذا المنح للمعنى في وقت توكيده، فعلى سبيل المثال، تبدو الكتابة في (Pynchon's V) محاولة غير ذات جدوى لتحويل التجربة إلى معنى، فالمدركات الحسية المتعددة والخارجية التي تعرضها أوصاف الشهود في الخرافة تقاوم أي تحديد نهائي للمعنى، فبالرغم من السياق التاريخي المعروف (لسنوات الحرب الباردة وجنونها، جنون العظمة والشك (Paranoia) أو الخطط الألمانية في الجانب الغربي الجنوبي من أفريقيا)، فإن الماضي ما يزال يقاوم الفهم الإنساني الكامل،

فالعقدة، سواء أُنْظِرَ إليها كبناء قصصي أو كمؤامرة، هي دائماً تمثيل كلّي يجمع في وحدةٍ وقائع متناثرة ومتعدِّدة في قصة واحدة موحَّدة. غير أن الرغبة في مثل هذا التمثيل والشك فيه المتزامنين، هما كلاهما يؤلفان جزءاً من ردّ الفعل المتناقض المابعد حداثي لوضع العقدة.

في الكتابة عن الوقائع التاريخية نجد أن المؤرخ والقاص اللذين يضعان العقدة يُعتبران، عادة، عاملين ضمن عوائق معينة ـ مثل عوائق تسلسل الأحداث، على سبيل المثال. غير أن السؤال هو، ماذا يحصل عندما «تجرّد» الخرافةُ مابعد الحداثيّة مثل هذه العوائق الواضحة و«الطبيعية»، من معناها، عندما يلاحظ القاص في (*Midnight's Children*) خطأً في نظام تسلسل الأحداث في سرده القصة، ثم يقرّر قائلاً: «في بلادي الهند، سيظل غاندي (Gandhi) يموت في الوقت الخاطئ»؟ وبعد ذلك، نجده يعكس نظام عيد ميلاده العاشر وانتخابات 1957، ويبقي ذلك النظام لأن ذاكرته ترفض، وبعنادٍ، تغيير تسلسل الأحداث. والحق، أن رشدي لا يقدّم جواباً واقعياً شافياً عن الأسئلة التي يطرحها سليم، غير أن المسائل أثيرت بمثل هذه الطريقة العلنية مما يقتضي منّا نحن، أيضاً، مواجهتها. وسليم، والغمّ يملؤه من الخطأ الذي وقع في تاريخ موت غاندي، يوجه أسئلته إلينا، قائلاً:

«هل يُفسد خطأ واحد صحة النسيج كله؟ وهل مضيتُ بعيداً في حاجتي الشديدة للمعنى، حتى صرت مستعداً لتحريف كل شيء، لأعيد كتابة تاريخ زماني كله، فقط، لكي أضع نفسي في دور مركزي؟ اليوم، وأنا في اضطرابي، عاجز عن الحكم، فما عليّ إلاّ أن أتركه للآخرين»[7].

(7) المصدر نفسه، ص 166.

حسناً، الآخرون (مثلنا) تُركوا ليسألوا، لكن، ليس عن هذا الخطأ المعيَّن في هذه القصة المعيّنة، عما إذا كان خطأٌ واحدٌ يبطل نسيج التمثيل كله في التاريخ وفي الخرافة.

وسؤال آخر: في السعي إلى تشكيل كلّي في الكتابة التأريخية وفي كتابة الخرافة وإعطاء معنى موحَّد، أليس من المحتمل أن يحصل حذف (هذا إن لم تقع أخطاء) يمكن أن يعدِّل في «صدق حقيقة» أي تمثيل للماضي؟ وهناك مسائل ذات صلة لا شك في أنها نوقشت في النظرية الماركسية والنسويّة اليوم، لكنها تُثار في قصةِ مثل قصة جون بيرغر على لسان المعلم ج. (.G). هنا، يتدخل القاصّ في منتصف وصف شخصية خرافية عالقةٍ في حدثٍ تاريخي واقعي ليقول:

«لا أتمكن من الاستمرار في وصف الولد ذي الحادية عشرة سنة من العمر في مدينة ميلان (Milan) في 6 أيار/مايو 1898، فمن هذه النقطة سيكون كل ما أكتبه إما منطبقاً على نقطة نهائية أو متناثراً انتشاراً واسعاً حتى الفوضى. ومع ذلك لا وجود لمثل هذا التطابق وهذه الفوضى. وتوقفي هنا، بالرغم من كل ما تركته من دون قول معناه القبول بالحقيقة أكثر مما كان ممكناً فيما لو أوصلت الوصف إلى خاتمة. إن رغبة الكاتب في إتمام عمله مُهْلِكة للحقيقة، فالنهاية توحِّد. والوحدة يجب تأسيسها بطريقة أخرى»[8].

والطريقة الوحيدة الأخرى التي تُقَدَّم هنا هي تمثيل المعطيات الخام الخاصة بحدث تاريخي (مثل عدد العمال القتلى في ثورة ميلان) ونتائجها السياسية ـ «مثل نهاية مرحلة من التاريخ الإيطالي» وبداية مرحلة جديدة عنت أن «القمع الوحشي أفسح المجال

(8) John Berger, *G.* (New York: Pantheon, 1972), p. 77.

للاستغلال السياسي» (77) الذي أبقى أي دافع ثوري مكبوتاً لعشرين سنة، على الأقل.

وفي حين أن هذا يبدو «نهاية» و«وحدة» مثل ما يمكن أن يكون موجوداً في القصة الخرافية، فإنه يبرز الشك مابعد الحداثي بالاختتام، وباعتباطيته وقوته التفسيرية الاختتامية، كليهما. وربما يكون في هذا ما يوضح النهايات المتعدِّدة في كتابة دكتورو الخرافية عن تاريخ أسرة روزنبرغ (Rosenbergs) في عمله (*The Book of Daniel*)، ففيه خيوط لعقدة وأفكار مختلفة مجموعة بعضها مع البعض الآخر على شكل إشكالية، لكن بطريقة صريحة تجعلها تشير إلى استمرارية مشكوكٍ بها ونهايةٍ نسبية أيضاً، في إحدى النهايات يرجع دانيال إلى مكان صدمة قديمة، وهو منزل والديه اللذين أعدِما بتهمة الخيانة، فلا يجد إلاّ أن نوعية الحياة هناك أسوأ من تجربته: ففي حياة السكان السود الفقراء يرى استمراراً للشقاء يمنعه من التمرّغ في ألم شخصي. وفي نهاية أخرى يقدم جنازة أخته، وكانت مكتملة بمصلِّين مأجورين، وتقديم (Kaddish) لجميع الموتى، في الماضي والحاضر، من حياة دانيال وهذه القصة. ونهاية أخرى أيضاً، عندما كان جالساً في وسط صفوف أكوام الكتب في مكتبة جامعة كولومبيا في أيار/ مايو 1968، وكان يكتب الأطروحة/ القصة/ المجلة/ الاعتراف الذي نقرأه، عندئذٍ، قيل له «أغلق الكتاب، يا رجل»، لأن الثورة اندلعت، ومحلّها الحياة، وليس الكتب. ونقرأ، وهو يكتب الصفحات الأخيرة، أن الكتاب وهذه النهاية هما تذكّر واعٍ وعياً ذاتياً ومفكِّك تفكيكاً ذاتياً لما ورد في الصفحة الأخيرة من **مئة عام من العزلة** (*One Hundred Years of Solitude*). ومما لا شك فيه هو أن الكلمات الأخيرة التي نقرأها هي من «كتاب دانيال» آخر - نعني الموجود في **الكتاب المقدَّس**.

إنّ خرافة مابعد حداثية مثل هذه الخرافة تستغل، وفي نفس الوقت، ترتاب بأفكار الاختتام، والكليّة التي تشكل جزءاً من تلك القصص العظمى المتحدّاة. وبدلاً من النظر إلى هذا الاستعمال المتناقض وإساءة استعماله على أنه علامة انحطاط أو سبب للقنوط، فإنه من الممكن وضع تفسير أقلّ سلبيّةً يسمح بإمكانية وجود إمكانيات نقدية جذرية، على الأقل. وقد نحتاج إلى إعادة التفكير بأشكال التمثيل الاجتماعي والسياسي (وأيضاً الأدبي والتاريخي) التي بواسطتها نفهم عالمنا. وربما نحتاج إلى التوقّف عن محاولة إيجاد قصص كليّة تذوِّب الفرق والتناقض (فيكون ذوبان، على سبيل المثال، في مذهب الحقيقة الأبدية الإنسانية أو الديالكتيك الماركسي).

معرفة الماضي في الحاضر

ومن بين تناقضات التمثيل **في** القصة الخرافية مابعد الحداثية والتي لم تُحَلّ بعد تمثيل **العلاقة** بين الماضي والحاضر، ففي **سِفْر دانيال** (*The Book of Daniel*)، **صيغت مواقف** مختلفة حول هذه المسألة: فهناك **أرتي شتيرنلخت** (Artie Sternlicht) الثوري في الستينيات، الذي **يرفض الماضي باسم** الحاضر والمستقبل، بينما سوزان (Susan) **مستغرقة في الماضي** وتموت في سبيله، أما دانيال (Daniel) فيحاول أن **يبحث في الماضي** بغية أن يفهم الحاضر. وشغلت هذه العلاقة **الكتابة التأريخية** منذ القرن الأخير، على أقل تقدير. وكان المؤرخون **على وعي** من أنهم يؤسسون علاقة بين الماضي الذي يكتبون **عنه والحاضر** الذي يمارسون الكتابة فيه. وقد يكون الماضي قد بدا **مختلطاً**، ومتعدِّداً، ومبعثرا بلا بنية مثل الحاضر الذي صار معاشاً، غير أن مهمّة المؤرخين أن ينظموا هذه الخبرة الممزّقة ويحولوها إلى معرفة: «لأن قيمة التاريخ ليست معرفة

الأعمال مثل المشاهدين، وإنما كمؤرخين، وذلك، في ارتباطها بالأحداث اللاحقة وكأجزاء من كلّيات زمنية»[9]. وهذا الإدراك ذاته هو الموجود في كتابة الميتاخرافة التاريخية والذي يقع في أساس الاستعمال المتكرر للمفارقات التاريخية بوضع الأحداث في غير زمانها، حيث نجد شخصيات تاريخية سابقة تتكلم لغة وتستعمل تصوّرات تنتمي، وبوضوح، إلى شخصيات لاحقة (كما في **الطبيب كوبرنيكوس** (*Doctor Copernicus*) لبانفي، و(*Ragtime*) لدكتورو).

وكتابة الميتاخرافة التاريخية تشبه في معظمها كثيراً نظرية التاريخ المعاصرة فهي لا تسقط في «مذهب الحاضر» («Presentism») أو تغرق في الحنين إلى الماضي (Nostalgia) في علاقتها بالماضي الذي تمثّله، فما تفعله هو تجريد تلك العلاقة الزمنية من طبيعيّتها، ففي نظرية الكتابة التأريخية والخرافة مابعد الحداثيّة، كليهما، هناك وعيٌ ذاتي قوي (نظري ونصيّ) يتعلق بالسرد القصصي لأحداث الماضي في الزمن الحاضر، وبرابطة الفعل الحاضر والشيء الماضي الغائب، ففي التمثيل التاريخي والتمثيل الأدبي مابعد الحداثيّ، كليهما، تظل الازدواجية، فلا معنى لأن يختزل المؤرخ أو كاتب القصة الماضي الغريب إلى حاضر محتمل. إن الترددات المعاصرة لسرد قصة فترة تاريخية مثل كتاب (أو فيلم) ناتالي زيمون دايفيس (Natalie Zemon Davis)، وهو **عودة مارتن جير** (*The Return of Martin Guerre*) تتواجد مع توقّعها المعاكس وذلك على صورة تحدٍّ لأعرافنا الرومانسية المألوفة المفيدة بأن الحبّ غلاّب، فهذه قصة ذات صياغة مزدوجة متعمَّدة: فهي تاريخية وهي معاصرة، فلا وجود لحلّ ديالكتيكي أو لاستعادةٍ في أي حالة.

(9) Arthur C. Danto, *Analytic Philosophy of History* (New York: Cambridge University Press, 1986), p. 185.

إن أعمال مثل (*The Public Burning*) لكوفر (Coover)، أو (*The Book of Daniel*) لدكتورو، لا تعيد التاريخ، أو تعيد صياغته، أو تستحوذ عليه بغية إشباع لعبة ما أو دافع ما نحو الكلّي. إنها، عوضاً عن ذلك، تضع ما نظن أننا نعرفه عن الماضي (من مصادر السجلّات الرسمية ومن الذاكرة الشخصية) في جوار تمثيل بديل يبرز الشك المعرفي مابعد الحداثيّ بطبيعة المعرفة التاريخية، فأيّ «الوقائع» تحولها إلى تاريخ؟ وحقائق من؟ «فالمؤرخ» القاصّ في رواية رشدي (*Shame*) يجد صعوبة في إبعاد معرفته الحاضرة بالأحداث عن تلويث تمثيله للماضي. هذه هي حالة كل كتابة عن الماضي، سواء أكانت خرافية («يبدو أن المستقبل لا يمكن كبحه، فهو يصرّ على أن يظل ينزُّ في الماضي»[10] كانت حقيقية («من الممكن رؤية تاريخ باكستان اللاحق على أنه صراع بين طبقتين زمانيتين، فالعالم الغامض يشق طريقه عائداً عبر ما قد فُرِض)، (87). ويعرف القاصّ أن «الرغبة الصادقة عند كل فنان هي في فرض رؤيته أو ورؤيتها على العالم» (87). ويمضي في التفكير في هذه المشابهة بين الكتابة التأريخية والخرافية: «وأنا، أيضاً، أواجه معضلة التاريخ: ماذا نستبقي، وماذا نرذل، وكيف التشبّث بما تصرّ الذاكرة على التخلّي عنه، وكيف التعامل مع التغيّر»، (8 ـ 87)، فما يعرفه يعقّد عمله القصصي من حيث إنه يتعامل مع ماضٍ «يرفض أن يُكبَت، ويتصارع يومياً مع الحاضر (88)، في قصته وفي تاريخ باكستان الحاضر الفعلي. حتى أنه يقرّ بأن ما أوحى إليه بالبحث الخرافي في فكرة العار تقريرٌ ورد في جريدة واقعية لجريمة في لندن اقترفها والدٌ بقتله ابنته الباكستانية (116)، أو هذا ما يقول، فهناك الحاضر

(10) Salman Rushdie, *Shame* (London: Picador, 1983), p. 24.

والماضي، والخرافي والحقيقي: ويمكن تجاوز الحدود تكراراً في الخرافة مابعد الحداثية، غير أنه لا يوجد أي حلٍّ إطلاقاً للتناقضات الناجمة. وبكلمات أخرى، الحدود تبقى، حتى لو حصل تحدٍّ لها.

على هذا المستوى تُطرح هذه الأسئلة المعرفية المتعلقة بالتمثيل القصصي مابعد الحداثي، فكيف يستطيع الحاضر أن يعرف الماضي الذي يرويه؟ فنحن نروي الماضي على الدوام، لكن، ما هي شروط المعرفة المتضمّنة في ذلك العمل القصصي الكلّي؟ فهل، يجب على الوصف التاريخي أن يقرّ بما يجهله، أو يسمح له بالتخمين؟ وهل معرفتنا بالماضي لا تكون إلاّ عبر الحاضر؟ أو أن المسألة محصورة في القدرة على فهم الحاضر من خلال الماضي؟ وكما سبق أن رأينا، فإن هذه الأسئلة المحيرّة هي التي تثيرها القصص مابعد الحداثيّة، مثل قصة (*Water land*) لغراهام سويفت، ففي التعارض بين مدرِّس التاريخ القاص وتلاميذه ذوي التوجّه الحاضري تقع نزاعات الجدل المعاصر حول الكتابة التأريخية، فبالنسبة إلى القاصّ، «عُشْر الحياة هنا والآن، وتسعة أعشارها درسٌ تاريخي»[11]، غير أن ذلك العُشْر هو الذي علّمه «أن التاريخ ليس اختراعاً، بل وُجد وجوداً فعلياً ـ وأنا صرت جزءاً منه» (53). ومنظر أرض المستنقعات في الرواية يقاوم تيّار الماء (وهذه صورة للزمان والمكان) بغية الوصول إلى الثبات باستعادة الأرض، وبنظام التاريخ، أيضاً (كذاكرة وكرواية قصصية). وقطعاً، لم يكن السؤال عما إذا كانت أحداث الماضي قد وقعت فعلاً، فالماضي وقع، وهذا موكّد، ووقع مستقلاً عن قدرتنا على معرفته. وتقبل كتابة الميتاخرافة التاريخية هذه النظرة الواقعية الفلسفية للماضي ثم تنطلق لمجابهتها بنظرة مضادة للواقعية،

(11) Graham Swift, *Waterland* (London: Heinemann, 1983), p. 35.

ترى أنه مهما يكن ذلك الاستقلال صادقاً، فإن الماضي هو موجود بالنسبة إلينا ـ الآن ـ على صورة آثار مستمرة في الحاضر وليس إلاّ، فلا يمكن استنتاج الماضي الغائب إلاّ من الدليل العَرَضي.

إن التوتّرات التي يخلقها هذا الإدراك المفيد بأننا لا نعرف الماضي إلاّ من خلال الحاضر لا يعفي المؤرخين وكتّاب القصة مابعد الحداثيين من تَبِعة محاولة تجنب حلّ تلك التوتّرات، مهما أزعجتهم. وهذا كان أحد دروس بريخت (Brecht):

«يجب أن نتوقّف عن ممارسة عادة النظر إلى البُنى الاجتماعية المختلفة للفترات الزمنية الماضية، ثم نعمل على تجريدها من كل ما يجعلها مختلفة بقصد أن تظهر مشابهة لزماننا، فيكتسب الماضي من هذه العملية مظهر وجوده الدائم هناك، وبكلمات أخرى، مظهر بقائه نقياً وبسيطاً، فعلينا، عوضاً عن ذلك، أن نترك لها علاماتها المميِّزة، ونبقي عدم دوامها أمام عيوننا دائماً، لكي تُرى فترتنا الزمنية غير دائمةٍ، أيضاً[12]».

إن الخرافة مابعد الحداثيّة توكّد على أكثر من هذا (إذا كان ذلك ممكناً)، على التوتّرات التي توجد، من جهةٍ، بين الكينونة الماضية (Pastness) (والغياب) للماضي، والكينونة الحاضرة (Presentness) (والحضور) للحاضر، ومن جهة أخرى، بين أحداث الماضي الفعلية وفعل المؤرخ في معالجتها وتحويلها إلى وقائع. وإن الإشارات، ذات المفارقات التاريخية في النصوص، إلى الأعمال الحديثة في ميادين العلم، والفلسفة، والإستطيقا في كتاب **دكتور كوبرنيكوس**

(12) Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Edited and Translated by John Willet (New York: Hill and Wang; London: Methuen, 1964), p. 190.

(*Doctor Copernicus*) لبانفي تشير إلى العلاقة المعاصرة للمسائل التي أثيرت في القرن السادس عشر، أي العلاقات بين النظرية والتطبيق، وبين الكلمات والأشياء، وبين العلم والعالم. غير أنه، بسبب كون الأسلوب الذي قُدِّمت به هذه المسائل هو مفارقة تاريخية واعية، فإن النصّ يشير، أيضاً، وفي نفس الوقت، إلى فعل كاتب القصة الذي جعل روابط الماضي بالحاضر بصورة تبيِّن أنه ما يزال هناك انقطاع جذريّ بين ذلك الزمان والآن، وبين الاختبار والمعرفة.

إنّ معرفة الماضي تصير مسألة تمثيل، أي، مسألة إنشاءٍ وتأويل، وليست مسألة تسجيل موضوعي. وتماماً مثلما حصل تحدٍّ للنظرية الرانكية (Rankean)، التي تقول بالموضوعية في كتابة التاريخ من قِبَل هيغل، ودرويسن (Droysen)، ونيتشه، وكروتشي (Croce) وآخرين كثيرين، كذلك، فإن النواحي الميتاخرافية للكتابة الميتاخرافية التاريخية تركِّز الانتباه على مناطق يدخل فيها التأويل ميدان التمثيل الكتابي التاريخي (وذلك في اختيار الإستراتيجية القصصية، والنموذج التوضيحي، أو الصياغة الأيديولوجية) بغية تكييف أي فكرة عن التاريخ تعتبره تمثيلاً موضوعياً للأحداث الماضية، لا كتمثيل تأويلي لتلك الأحداث الماضية التي تُعطى معنى (كوقائع تاريخية) بواسطة خطاب المؤرخ، ذاته. ما يحصل إبرازه في النظرية والممارسة مابعد الحداثيين هو الإدخال بالكتابة الواعية في تاريخ ما هو موجود، لكنه خفيّ عادة، لموقف المؤرخين تجاه مادّتهم. إن صفات العَرَضية الموقتة وعدم الفصل النهائي في الأمور، والتحزّبية، بل حتى السياسة الصريحة ـ هذه هي الصفات التي تحلّ محلّ الوضعية المفيدة الموضوعية، والبراءة من النوازع الذتية، التي تنكر الطبيعة التأويليّة والتقييمية، بصورة ضمنية، للتمثيل التاريخي.

ليست مسألة الموضوعية في الكتابة التأريخية مجرد مسألة منهجية (Methodology)، فهي، أيضاً، كما سنناقش في الفصل

الأخير، لها علاقة بما يدعوه جايمسون «أزمة التمثيل، في ثقافتنا، «التي تسقط فيها نظرية معرفية جوهرية، تتصوّر التمثيل إعادة إنتاج، للذات، لواقع موضوعي مقيم خارجها، راسمة نظرية مرآةٍ للمعرفة والفن، مقولاتها التقييمية الأساسية هي: الملاءمة (Adequacy)، والدقّة (Accuracy)، والحقيقة ذاتها[13]. وإن المسائل المعرفية التي يثيرها التمثيل في الكتابة التأريخية وكتابة الخرافة تنتمي إلى سياق هذه الأزمة. وكان عمل هايدن وايت مهماً، بلا شك، في وضع هذه المسائل في صدارة المناقشات النقدية التاريخية والأدبية، فقد طرح الأسئلة نفسها التي طرحتها روايات مثل ج. (*G.*) لبيرغر (Berger) أو **قصة الاعترافات الجديدة** (*The New Confessions*) لبويد (Boyd). يقول وايت:

«ما هي بنية الوعي التاريخي الخاص؟» وما هي المكانة المعرفية للشروح التاريخية بالمقارنة مع أنواع أخرى من الشروح، والتي يمكن أن تُقدَّم لوصف المواد التي يتعامل المؤرخون معها، عادةً؟ وما هي أشكال التمثيل التاريخي الممكنة وما هي أسسها؟ وبأيّ سلطة يمكن للعروض التاريخية أن تدّعي أنها إسهام في معرفةٍ بالواقع لا غبار عليها فيمكن الاطمئنان إليها، بصورة عامة، وتكون إسهاماً، أيضاً، في العلوم الإنسانية، بخاصة؟[14]».

---

(13) Fredric Jameson, «Foreword,» in: Jean-Francois Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge,* Translated from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi; Foreword by Fredric Jameson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 3.

(14) Hayden V. White, «The Historical Text as Literary Artifact,» in: Robert H. Canary and Henry Kozicki, eds., *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding* (Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 1978), p. 41.

إن مسألة التمثيل ومزاعمها المعرفية تؤدي مباشرة إلى مشكلة كانت قد قُدِّمت في الفصل الأخير وهي تتعلق بطبيعة «الواقعة»، (Fact) ومكانتها في كتابة التاريخ وكتابة القصة الخرافية، كلتيهما، فكل «الأحداث» الماضية هي «وقائع» ممكنة، غير أن ما يصير وقائع منها هي تلك التي يتمّ اختيارها للسرد القصصي. ولقد سبق أن رأينا أن هذا التمييز بين الحدث الخام والواقعة التي أُضفي معنى عليها، هو التمييز المستحوذ على الخرافة مابعد الحداثيّة، فهذا سليم سيناي يخاطب قارئه في لحظة من لحظات ربطه التاريخ المعاصر للهند وباكستان في قصته (*Midnight's Children*) قائلاً: «أنا أحاول جاهداً أن أتوقّف عن الإلغاز، فالمهم هو التركيز على الوقائع الأكيدة الحسنة. لكن أي وقائع؟[15]»، فهذه معضلة خطيرة، لأنه لم يستطع في أحد المواضع، أن يقول، استناداً إلى أوصاف «دقيقة» في الوثائق (الصحف)، إذا كانت فرق الجيش الباكستاني قد دخلت كشمير (Kashmir) فعلياً أو لم تدخل، فتقارير «صوت باكستان»، و«راديو كل الهند» متضادّه كلياً. وإذا كانت قد دخلت (أو لم تدخل)، فالسؤال هو: ما الدوافع؟ ويُقال لنا «هناك مسلسل من الشروحات الممكنة، أيضاً» (339). ويسخر سليم بالدافع للكتابة التأريخية الذي ينحو نحو السببيّة والباعث من خلال مبالغاته الجنونية الاختزالية: «أهذا هو السبب، أو ذاك، أو الآخر؟ ولتبسيط الأمور، أقدِّم سببين من صنعي: لقد وقعت الحرب لأني شاهدت كشمير، وأنا أحلم، في خيالات حكامنا، وأيضاً، لأني بقيت قذراً، وكان على الحرب أن تطهّرني من خطاياي» (339).

قد يكون في مثل هذه النظرة الردُّ الممكن الوحيد الباقي على

(15) Rushdie, *Midnight's Children*, p. 338.

عالم «لا شيء فيه حقيقي، ولا شيء بمرتبة اليقين»[16]. ولا شك أن قواعد النصّ تتبدّل هنا ـ من جمل توكيدية إلى قائمة طويلة من الأسئلة تنتهي بما يمكن أن يكون المثال الأقصى للخطاب مابعد الحداثيّ المتناقض: «الطائرة حقيقية أو وهمية، أسقطت قنابل فعلية أو وهمية» (341)، فبالنسبة لما تقدِّمه مصادر ووثائق التاريخ له لا يبدو سليم «إلاّ أقل المتلاعبين بالوقائع» في بلاد «حيث الحقيقة هي ما تؤمر بأن تكون» (326). والنتائج المتضمّنة، هنا، الأيديولوجية والخاصة بالكتابة التأريخية واضحة جداً، فالتفكير الانعكاسي الذاتي في النصّ يشير إلى جهتين معاً، نحو الأحداث التي تمَّ تمثيلها في القصة، ونحو فعل السرد القصصي ذاته. وهذه هي تماماً الازدواجية التي تميّز القصة التاريخية كلها، فلا يمكن لشكل التمثيل أن يفصل «الوقائع» عن أفعال التفسير والسرد القصصي التي تشكل تلك الوقائع، ذلك لأن الوقائع (وإن لم تكن أحداثاً) يتم خلقها بواسطة تلك الأفعال وداخلها. وما يصير واقعة (Fact) يعتمد، مثل أي شيء آخر، على السياق الاجتماعي والثقافي للمؤرخ، كما كانت قد أوضحت النظريات النسوية بالنسبة إلى كاتبات التاريخ من النساء عبر القرون.

وبالرغم من المظاهر الأولى، فإن التمييز بين الواقعة (Fact) والحَدَث (Event) هو مختلف تماماً عن التضادّ الآخر ذي القيمة المركزية بالنسبة إلى نقد القصة باعتبارها نوعاً من الأدب: نعني الخرافة في مواجهة اللاخرافة. غير أن القصص، لأنها مابعد حداثيّة فهي تركِّز على عملية تحويل الحدث إلى واقعة، وهي تلفت إلى الغموض في النظام التراتبي (Hierarchy) الوضعي والتجريبي المتضمّن في التضاد الثنائي بين الحقيقي (Real) والوهمي (Fictive)،

(16) المصدر نفسه، ص 340.

وهي تقوم بذلك عن طريق فكرتها عن أن ما هو لاخرافي هو مُنشَأٌ ومعروف قصصياً كما الخرافة. وتبدو لبعض النقّاد، القصص، كلها، متضاربة من حيث موقفها من الفصل بين الواقعة والخرافة، إلاّ أن بعض الميتاخرافة التاريخية يبدو كذلك بشكل أكثر وضوحاً وتعقيداً، ففي كتابه (*Factual Fictions: The Origins of the English Novel*) يبرهن ليونارد دايفيس، وبطريقة مقنعة، على تطابق الحدود المنطقية المشتركة بين الواقعة والخرافة في قصة أواسط القرن الثامن عشر عند ديفو (Defoe) وآخرين. غير أنه من الضروري، في الكتابة المابعد حداثية المعادة لقصة روبنسون كروزو (Robinson Crusoe) كما هي في قصة **العدو** (*Foe*) لـ ج. م. كوتزي، أن نفصل ما نعرفه عن تاريخ كتابة قصة ديفو (مصادرها، ونصوصها) عما يقدمه كوتزي، (بصورة خرافية)، كحقيقة، لكنها مغيَّبة ومفروض عليها الصمت، الذي هو الأصل الأنثوي للقصة: تجربة سوزان بارتون (Susan Barton) المنبوذة. وقد لا يكون هذا «صادقاً» على قصة ديفو الخاصة، لكنها تقول شيئاً، وهذا لا شك فيه، عن وضع النساء وسياسة التمثيل في الخرافة واللاخرافة في القرن الثامن عشر.

وعندما توظِّف القصص الميتاخرافة التاريخية الأحداثَ المثبتة وشخصيات التاريخ، مثل ديفو وأنديرا غاندي (Indira Gandhi)، فأنها تكون معرَّضة للهجوم بوصفها فاقدة للدقّة، وكاذبة، ومفترية، هدفها تشويه السمعة، أو، وببساطة، ذات ذوق رديء. وقصة (*Tera Nostra*) لفوينتيس (Fuentes) تنتهك، وعن عمدٍ، وبطريقة استفزازية، ما يتم قبوله في العرف على أنه حقيقة بالنسبة إلى أحداث الماضي: إليزابيث الأولى (Elizabeth I) تزوجت، فقد انقضى قرن أو ما يقارب القرن على اكتشاف كولومبوس (Columbus) لأميركا. غير أن وقائع هذا التاريخ المحبوك هي إنشاء خرافي مثل الخرافة

والنصوص المترابطة، فشخصيات من قصص إسبانية ـ أميركية تجتمع في مشهد واحد مع أصداء مناسبة من قصص (*At Swin-Two-Birds*) و(*Mulligan Stew*)، وخرافات تجريبية أخرى. والفكرة الواقعية عن شخصيات بمقدورها أن تتواجد معاً بطريقة مشروعة إذا كانت تنتمي إلى النص نفسه، قد تعرضت لتحدٍّ واضح، هنا، بعبارات تاريخية وخرافية. إن وقائع (Facts) أشكال التمثيل الخرافية هذه، هي صادقة ـ وكاذبة ـ مثلما يمكن أن تكون وقائع كتابة التاريخ، لأنها موجودة دائماً، كوقائع، لا كأحداث. وهذه العملية التأويلية واضحة جداً في تمثيل نيكسون (Nixon) في قصة كوفر (*The Public Burning*)، وجورج فانكوفر (George Vacncouver) في قصة باورنج (Bowering) (*Burning Water*).

ومن الملفت حقاً، أن جورج لوكاش (George Lukács)، في مناقشته المؤثرة للقصة التاريخية لم يشترط صحة الوقائع الفردية لتعريف المصداقية التاريخية للموقف. وتقليدياً، دخلت المعطيات التاريخية قصة القرن التاسع عشر الخرافية التاريخية لهدف تعزيز ادّعاء النصّ بالثبوتية، أو على الأقل، لوصف مقنعٍ لحقيقة أحداثها. ومما لاريب فيه أن القصة الخرافية الحقيقية تستخدم دائماً الأحداث التاريخية بعد تحويلها إلى وقائع مناسبة لكي تضفي على عالمها الخرافي معنى الظرفية والتعيّن في التفاصيل، وكذلك الثبوتية، فما تقوم به الخرافة مابعد الحداثيّة هو الكشف الواضح عن عمليات صنع الوقائع ومنح المعنى، فهذا القاصّ في قصة (*Shame*) لرشدي يعلن:

«إن البلاد في هذه القصة ليست الباكستان، أو هي ليست تماماً تلك البلاد، فثمةَ قُطران، قطر حقيقي وقطر خرافي، يحتلّان المكان ذاته. وقصتي، وبلادي الوهمية يوجدان، مثلي، على زاوية صغيرة من الحقيقة. ولقد وجدت هذه الوضعية الهامشية ضرورية، غير أن

قيمتها مفتوحة للجدل. ووجهة نظري هي أنني لا أكتب عن باكستان فقط»[17].

إن المزج المفتوح للخرافي مع التاريخي في سرد القاصّ للقصة جُعل جزءاً من القصة ذاتها:

«في مدينة دلهي (Delhi)، وفي الأيام التي سبقت التقسيم اعتقلت السلطات المسلمين... واحتجزتهم في الحصن الأحمر... ومن بينهم أفراد عائلتي. ويسهل التخيل أنّ أقربائي، وهم كانوا يتحركون في الحصن الأحمر في عالم التاريخ الموازي، أحسوا بعلامة عن الحضور الخرافي لبلكيز كمال[18] (Bilquis Kemal)».

وبعد صفحات قليلة يذكّرنا: «إذا كانت هذه قصة حقيقية عن باكستان، فلا أكون كاتباً عن بلكيز والريح، بل سأكون كاتباً عن أختي الصغيرة» (68)، وعنها راح يتحدث بعد ذلك. إن ما يبدو أغلوطة منطقية (Non Sequitur)، هنا، يشير إلى اعتباطية عملية البتّ بأيّ من الأحداث يصير وقائع، وإلى العلاقة بين الخرافة الحقيقية وكتابة التاريخ. ومع أن القاصّ يكتب من إنجلترا، لكنه اختار أن يكتب عن باكستان معترفاً بالقول، «لقد اضطررت إلى أن أفكّر في ذلك العالم على صورة شظايا مرايا متحطمة..، فعليَّ أن أتصالح مع حتمية القطع المفقودة» (69) ـ وهذا تحذيرٌ موجَّهٌ لقارئ الخرافة والتاريخ.

إن القصة الميتاخرافية التاريخية مثل هذه تعي وعياً ذاتياً المفارقةَ الشاملةَ الفعلَ الكليَّ والجزئي المحتوم للتمثيل القصصي، فهي تجرّد

(17) Rushdie, *Shame*, p. 29.

(18) المصدر نفسه، ص 64.

من معناها، وبشكل صريح، الأفكار المتلقّاة عن عملية تمثيل ما هو فعلي في القصة، سواء أكان خرافياً أو تاريخياً. وهي تتبّع تحويل الأحداث إلى وقائع، مستغِلّةً ومدمِّرة أعراف الواقعية القصصية ومرجعية الكتابة التأريخية، فهي تتضمّن ما يفيد بأن التاريخ، مثل الخرافة، ينشئ موضوعه، وأن الأحداث المسمّاة تصير وقائع، وكلاهما يحتفظان ولا يحتفظان بوضعيتيهما خارج اللغة. هذه هي مفارقة مابعد الحداثيّة، فمن المؤكّد أن الماضي وُجِدَ، لكننا لا نعرفه، اليوم، إلاّ من خلال آثاره النصّية، وأشكاله التمثيلية غير المباشرة والتي غالباً ما تكون معقّدة، في الحاضر: كالوثائق والسجلاّت، وأيضاً الصور الفوتوغرافية، والرسوم التشكيلية، والهندسة المعمارية، والأفلام، والأدب.

السجلّ كنصّ

عندما يكتب النقّاد عن «التسجيل النصيّ السابق» للتاريخ، أو يرون أنّ الأحداث هي مجرد تجريدات من القصص، فهم يحاكون كتابة الميتاخرافة التاريخية. وفي المجادلات النظرية، كان الذي ركز الانتباه عليه هو الطبيعة النصّية الخاصة للآثار الموجودة في سجلاّت تلك الأحداث، وهي البقايا التي بها نستنبط تلك المعطيات التجريبيّة ونمنحها وضعية واقعية، فنحن نعرف، مثلاً، أن الحروب وقعت بواسطة ما سُجِّل عنها في الوثائق وتقارير شهود العيان في زمانها. وما يهم معرفته، هو أن هذه الآثار الموجودة في السجلات ليست بريئة من التعقيد، في تفسيراتها الممكنة المختلفة. وإن كتابة الميتاخرافة التاريخية في وعيها الذاتي لإنشائها لعمليات إنتاج الوقائع، هي، أيضاً، تبرز هذه المشكلة التأويلية، ففي قصة كريستا وولف (*Cassandra*) يُطلب منا أن نتخيّل أن «الواقعة» المقبولة،

عادةً، والتي تصف خطف باريس (Paris) لهيلانة (Helen) إلى مدينة طروادة قد تكون خرافة ابتدعها مجلس طروادة ورجال الدين، فإذا كان الأمر كذلك، كما في كلمات كاسندرا (Cassandra): «أرى كيف أن تقرير الأخبار قد صُنِع قاسياً، ولُفِّق، وصُقِلَ مثل رمح»[19]، فهي راحت تراقب «الناس يركضون في الشوارع مبتهجين ومهلّلين. ورأيت خبراً يتحوّل إلى حقيقة» (65)، فما تقدِّمه وولف هو الفرضية بأن الحرب اندلعت من أجل هيلانة كانت، في واقع الأمر، حربَ كبرياءٍ كاذبة: فقد أخذ ملك مصر هيلانة من باريس (Paris)، ولم تصل إلى طروادة إطلاقاً. وهي تذكّرنا، أنه بحسب كتب التاريخ، إن لم يكن وفقاً لملحمة هوميروس (Homer)، يُقال إن الحرب اندلعت صراعاً على طرق التجارة البحرية. هذا هو التشكيل التعقيدي مابعد الحداثي لواقعة انتقائية تأويلية في علاقتها بحدث فعلي.

إن ما تركّز عليه قصص من هذا القبيل هو الفروق بين ما حدث (Res Gestae) وما وصل إلينا من أحداث ورثناها (Historian Rerun Cestrum). ومن نافل القول أن نذكر أن هذا صار أحد المسائل الأساسية لنظرية الكتابة التأريخية. بل حتى الوصف الذي يقدمه شاهد العيان ليس إلاّ تأويل محدود لما يكون قد حدث، وقد يكون وصفٌ آخر مختلفاً، بسبب أشياء عديدة، تشمل في ما تشمل، المعرفة الخلفية، والظروف، ومنظور الرؤية، وما يهمّ الشاهد. وكما يذكّرنا فرانك كرمود (Frank Kermode):

«ومع أننا نعي أن وجهة نظر معينة عن العالم، عما يجب أن يحدث، يؤثر على رواية ما يحصل أو حصل، فإننا ميّالون إلى كبت

(19) Christa Wolf, *Cassandra: A Novel and Four Essays*, Translated by Jan van Heurck (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984), p. 64.

هذه المعرفة في كتابة التاريخ وقراءته، ولا نطلقها من عقالها إلاّ عندما تكون على أرض الخرافة المميّزة»[20].

والميتاخرافة في الكتابة التأريخية تزلزل، أيضاً، تلك الأرض المميّزة، فسارد القصة (*Chronicle of a Death Foretold*) من عمل غابريال غارسيا ماركيز، يحاول أن يعيد بناء جريمةٍ بعد وقوعها بسبع وعشرين سنة، من ذكرياته ومن شهود عيان. غير أنه يُقال لنا، قبل نهاية الصفحة الثانية من الكتاب، إن هذين المصدرين ليسا موثوقين وبصورة جذرية: «تطابقت ذكريات الكثيرين في القول إن ذلك الصباح كان مشعّاً بالضياء... غير أن غالبيتهم وافقوا على أن الطقس كان جنائزياً، مع سماء غائمة منخفضة»[21]. ثم يتحوّل إلى تقرير قاضي التحقيق عن الجريمة المؤلف من 500 صفحة، لكنه لم يتمكن من استعادة سوى 322 صفحة (وهذا له مغزى). يضاف إلى ذلك، أن الدليل الوثائقي تكشّف عن أنه منحاز وجزئي، ذلك لأن القاضي، كما يبدو، كان «رجلاً يتحرّق بحمّى من الأدب» (116) وليس بحمّى من التاريخ.

تفيد نصوص مثل هذه أنه، من بين المسائل الخاصة بالتمثيل التي تعرّضت للتجريد من معناها كان مفاهيم حقيقة التطابق (مع الواقع وعلاقته بحقيقة الاتّساق (داخل القصة)[22]، فما هي العلاقة

(20) Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative* (Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1979), p. 109.

(21) Gabriel Garcia Marquez, *Chronicle of a Death Foretold*, Translated by Gregory Rabassa (New York: Ballantine, 1982), p. 2.

(22) Hayden V. White, «The Fictions of Factual Representation,» in: Angus Fletcher, ed., *The Literature of Fact* (New York: Columbia University Press, 1976), p. 22.

بين الوثائق والحوافز التشكيلية في التمثيل الكتابي التاريخي؟ يبدو أن منبع هذا التعقيد الإشكالي في الخرافة مابعد الحداثيّة يَمْثُلُ في الطبيعة النصّية لآثار الأحداث الموجودة في السجلات والتي تُحوَّل، بعدئذٍ، إلى وقائع. ولأن هذه الآثار قد سبق وضعها في نصوص، فإنه يمكن «دفنها، وبعثها من جديد، وإزاحتها، ونقضها، والتخلّي عنها»[23]، ويمكن تأويلها، والواقع هو أن هذا ما يحصل بصورة حتمية. والشك بقيمة الوثيقة، وتأويلها الذي يأخذ مجراه في الكتابة التأريخية نلقاه في القصص مابعد الحداثيّة مثل (*G.*) لبيرغر (Berger) أو (*Foubert's Parrot*) لبارنز (Barnes)، أو (*The White Hotel*) من وضع د. م. توماس (D. M. Thomas)، فقد أسهم هذا النوع من الخرافة في إعادة التفكير العام الراهن بطبيعة الدليل الوثائقي، فاذا كانت السجلاّت المحفوظة مؤلفة من نصوص، فهي عرضة لجميع أنواع التوظيف وإساءته. لقد كان السجل دائماً محل كثير من النشاط، لكنه قلّما كان محلّ نشاط كلاّني (Totalizing) واعٍ ذاتياً كما هو اليوم. وحتى ما كان يعتبر مقبولاً كدليل وثائقي قد تبدّل. ولاريب في أن مكانة الوثيقة تغيّرت: لأنه صار من المسلّم به أنها لا تقدم اتصالاً مباشراً بالماضي، لذا يجب أن تكون تمثيلاً أو بديلاً من خلال إعادة التشكيل النصّي للحدث الخام. ومع أنه يوجد في الخرافة مابعد الحداثيّة توجّه متناقض نحو السجلّ، هناك نزاعٌ مقاوم لسلطته، ففي **رجال الصين** (*China Men*) لماكسين هونغ كنغستون، يُبَيِّن لنا أن الوثائق هي مصادر للهُويّة مخلخلة جداً: فأوراق الجنسية الأميركية، وتأشيرات الدخول والخروج، وجوازات السفر، كل هذه تُشترى

(23) E. L. Doctorow, «False Documents,» in: Richard Trenner, ed., *E. L. Doctorow: Essays and Conversations* (Princeton, NJ: Ontario Review Press, 1983), pp. 23.

وتُباع بأيسر ما يكون، فيمكن أن يثبت السجلّ التاريخي وجود هاري هوديني (Harry Houdini)، وسيغموند فرويد، وكارل يونغ (Carl Jung)، وإيما غولدمان (Emma Goldman)، وستانفورد وايت (Stanford White)، وج. ب. مورغان (J. P. Morgan)، وهنري فورد (Henry Ford) وشخصيات أخرى في قصة دوكتورو (*Ragtime*)، لكن القصة تظل صامتة وبعنادٍ، فلا تنبس ببنت شفة عن رحلة فرويد ويونغ في نَفَق الحب في جزيرة كوني (Coney Island)، بالرغم من أن ذلك الحادث الخرافي يمكن أن يكون صحيحاً من الوجهة التاريخية باعتباره وصفاً مجازياً (استعارة) لعلاقة الرجلين. وهل تدنّت قيمة تأويل دكتورو لمحاكمة أفراد أسرة روزنبرغ في **سفر دانيال** (*The Book of Daniel*)، لأنه غيّر أسماءهم إلى (Isaacson) وبدّل ابنيه فصاراً ابناً وابنة، والشاهد المتّهم لم يعد أحد أفراد العائلة، بل تحوّل إلى صديق؟ لم يحاول دكتورو أن يحلّ مسألة براءتهم التاريخية أو ذنبهم، **فما فعله من خلال عملية البحث التي قام بها** دانيال، هو **كيف يمكننا أن نبدأ بفحص الوثائق بغية تأويلها بطريقةٍ أو** أخرى.

فإذا لم نكن نعرف الماضي اليومَ إلا من خلال **الآثار النصيّة** المكتوبة (وهي مثل كل النصوص مفتوحة للتأويل، دائماً)، **تكون** النتيجة هي أن كتابة التاريخ والميتاخرافة التاريخية تصبح شكلاً من أشكال ترابطٍ للنصوص والمراجع معقَّدٍ يعمل في داخل السياق المنطقي الذي لا يمكن تجنّبه (ولا يبطله). ولا شك بوجود تأثير نظريات النصوص ما بعد البنيوية (Poststructuralist) على هذا النوع من الكتابة، لأن هذه كتابة تثير مسائل أساسية تتعلق بإمكانية المعنى وحدوده في تمثيل الماضي. ويقول لا كابرا (La Capra)، إن التركيز على النصّ «يفيد في جعل مفهوم الواقع أقل دُغماتية بالإشارة إلى

حقيقة أن المرء هو «دائماً وسلفاً» متورِّطٌ في مشاكل استعمال اللغة[24]» والخطاب اللغوي.

وليس القول، بأننا لا نعرف الماضي إلاّ عبر الآثار النصيّة هو ذاته القول بأن الماضي هو نصّي وليس إلاّ، كما يؤكِّد المذهب السيميائي المثالي لبعض أشكال مذهب ما بعد البنيوية، فهذا الاختزال الأنطولوجي ليس فكرة مابعد الحداثية: فالأحداث الماضية وجدت بالمعنى التجريبي، لكننا لا نعرفها اليوم، وبالمعنى المعرفي (الإبستمولوجي)، إلاّ من خلال النصوص، فالأحداث الماضية تُعطي معنى، ولا توهَب وجوداً من خلال تمثيلها في التاريخ. وهذا يعاكس رأي بودريار الذي يقول، إنها تُختزل إلى صور زائفة، فهي بدلاً من ذلك، تُعطى معنى، فمعنى التاريخ لا يَمْثُلُ في «ما يؤلم» أكثر منه في «ما نقول أنه كان مؤلماً مرّة، ـ ذلك، لأننا بعيدون زمنياً بعداً لا علاج له، ومع ذلك، نحن مصمِّمون على إضفاء معنى على ذلك الألم الحقيقي الذي أصاب الآخرين (وأصابنا).

فما تفعله قصص مابعد الحداثيّة، مثل (*A Maggot*) لفاولز، أو (*Famous Last Words*) لفندلي (Findley)، هو التركيز بطريقة انعكاسية ـ ذاتية قوية، على عمليات كتابة التاريخ الخرافية المتناقضة والاحتفاء بها، معاً، فهي تثير مسألة كيف تدمج نصوص التاريخ المترابطة، ووثائقه أو آثاره في سياق خرافي معترف به، بينما تستبقي قيمتها الوثائقية التاريخية، أيضاً. وغالباً ما كانت الوسائل المادية الفعلية لهذا التمثيل المدمَج الخاص، وسائل كتابة التاريخ، وهذا أمرٌ غير مفاجئ، وبخاصة اصطلاحات «محيطات النص»: ونذكر بشكل خاص، هوامش الكتابة التاريخية

(24) Dominick LaCapra, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (Ithaca: Cornell University Press, 1983), p. 26.

وشروحها، وأيضاً العناوين الفرعية، والمقدِّمات، وأشكال الاختتام والنقوش، وهلمَّ جرّاً. ونوع ممارسة محيطات النص التي نجدها في الخرافة مابعد الحداثية لا يقتصر عليها فقط، بالطبع، فلتفكِّر في الوظيفة الوثائقية لروايات الصحف في (*An American Tragedy*) لدرايزر (Dreiser)، على سبيل المثال. أو يمكننا أيضاً أن نتذكَّر استعمال التاريخ في الرواية اللاخرافية، مثل (*Of a Fire on the Moon*) لنورمان مايلر (Norman Mailer). وأنا أذكر هذا المؤلَّف الخاص، لأن مايلر أخطأ فيه خطأ حقيقياً في وصفه أضواء الهبوط على القمر على النسر. ومع أن قارئاً عارفاً أكثر منه قام بتصحيح الخطأ مباشرة، فإنه لم يصححه في النصّ، واكتفى بإضافة هامش في طبعة الورق الرخيص، فيبدو أنه أراد أن يستبقي ثنائية تصويره الخرافي الخيالي، ولو كان خاطئاً، ومحيطات النص التصحيحية أيضاً، لكي يوصل إلى القارئ إشارة عن الوضعية المزدوجة لتمثيله لمهمّة أبولو (Apollo): فالأحداث وقعت فعلاً، أمّا الوقائع التي نقرأها فهي التي يؤلفها وصفُه الراوي لها.

ومثل تلك المقدِّمات وأشكال الاختتام التي تؤطِّر قصصاً عديدة لاخرافية أخرى، فإنها تذكرنا أن هذه الأعمال هي، بالرغم من تجذّرها في الحقيقة الوثائقية، ما تزال أشكالاً مبتدعة، ولها منظور خاص يحوِّلها، ففي هذه النصوص، يظهر لنا أن ما هو وثائقي قد مسّه الخرافي والمشكَّل والمبتَدعَ مسّاً لا مفرّ منه. وعلى كل حال، غالباً ما تكون هذه العلاقة أكثر تعقيداً في كتابة الميتاخرافة التاريخية، ففي قصة (*A Maggot*) التفكيرية الانعكاسية الذاتية الخاصة بالقرن الثامن عشر لجون فاولز، نجد أن الخاتمة تعمل بطريقين، فمن جهة، هي تؤكِّد على عملية تحويل الحدث التاريخي الذي انقضى إلى خرافة، فالشخصيات التاريخية الفعلية التي تظهر في القصة يقال عنها بأنها «كلها ابتداع تعدّى أسماءَها»، غير أن الخاتمة تغرس

الخرافة بقوة في الحقيقة التاريخية ـ والأيديولوجية ـ: لأصول من يزلزل التاريخ، و«للإيمان» المجازي الحاضر للقاصّ الكاتب نفسه. وإننا نجد في قولٍ هو صدى نغمة ومشاعر صوت فاولز الخرافي في القصة السابقة (التفكير الانعكاسي «للقرن التاسع عشر»)، **امرأة الملازم أول الفرنسي**، أن مختتم النصّ يؤكد: «في أشياء أخرى كثيرة تطورنا كثيراً من القرن الثامن عشر، بينما بالنسبة إلى السؤال الواضح المركزي ـ ما تسويغ الأخلاق للظلم الفاضح واللامساواة في المجتمع الإنساني؟ ـ فلم نتقدم بمقدار بوصة واحدة» يقدّم فاولز لنا نهايةً سُمّيت «خاتمة» (أي، خارجية بالنسبة إلى القصة)، لكنها (بخلاف «الخاتمة» السابقة للنصّ) لا تحمل توقيع «جون فاولز». إذاً، ما الصوت الذي يخاطبنا في النهاية ذاتها؟ إن عجزنا عن الإجابة بأي يقين لا يشير إلى أي بنية لعقدة اكتملت بطريقة مرتّبة، وإنما إلى كيف نحن، ككتاب وكقراء، نرغب ونصنع خاتمة، فمهما كانت درجة تعقيد محيطات النص، فإنه يصعب تجاهل وجودها في مثل هذا النوع من الكتابة مابعد الحداثيّة. وقد أشار وليام غاس قائلاً، إن القصة، ومنذ البداية، كانت وما تزال «شكلاً مزعجاً للواقع»[25]، وبدت معركة كاتب القصة المستهدف الواقع، بالنسبة إليه، معركةً ما بين المعطيات (Data) والتصميم (Design)» (95). لذا، إن الاستعمال مابعد الحداثي الواعي لمحيطات النص لتمثيل المعطيات التاريخية داخل التصميم القصصي يمكن اعتباره أسلوباً اصطناعياً بمقدار كبير وغير مترابط ترابطاً عضوياً للقيام بعمل ما كانت القصص تعمله على الدوام. ومن المؤكَّد أن هذا صحيح. غير أنه غريب وغير مناسب، وغرابته متعَّمدة، كأسلوب لتوجيه انتباهنا إلى العمليات ذاتها التي بها

(25) William H. Gass, *Habitations of the Word: Essays* (New York: Simon and Schuster, 1985), p. 86.

نفهم ونؤول الماضي من خلال أشكاله التمثيلية النصّية ـ سواء أكانت في التاريخ أو في الخرافة.

إن كتابات محيطات النص التاريخية (وبخاصة الحواشي، والإدخال النصّي للوثائق المكتوبة) هي بمثابة اصطلاحات تستعملها الميتاخرافة التاريخية وتسيء استعمالها، وقد تكون انتقاماً من ميل بعض المؤرخين لقراءة الأدب كوثيقة تاريخية، وليس إلاّ. ومع أن صحة التصوّر الموضوعي وغير الإشكالي الخاص بالتوثيق في الكتابة التأريخية قد تعرّض للشك، كما كنا قد رأينا، فإن ظاهرة استعمال محيطات النص ظلّت الشكل النصّي الرئيسي الذي به يتحقق هذا التصديق. ومع أن الناشرين يكرهون الحواشي (فهي مكلفة مالياً، وهي تقطع انتباه القارئ)، فإن محيطات النص هذه كانت دائماً ولا تزال مركزيةً لممارسة الكتابة التاريخية، ولكتابة السرد القصصي المزدوج للماضي **في الحاضر**.

إن الميتاخرافة التاريخية، **وبعددٍ من المعاني، هي مثلٌ** أكثر وضوحاً عن السرد القصصي المزدوج، **حتى أننا بنظرة مختصرة على** وظائف الحواشي في مثل قصة فاولز **امرأة الملازم أول الفرنسي** تبين لنا الدور الذي تؤدّيه الإحاطة بالنصوص التاريخية **في الميتاخرافة**. وهنا تُثار خصوصية التاريخ الاجتماعي والأدبي الفيكتوري (Victorian) (بالترادف مع القصة الخرافية والتعليق الميتاخرافي) من خلال حواشي توضِّح تفاصيل عن العادات الجنسية، أو المفردات، أو السياسة، أو الممارسات في الزمن الفيكتوري. وتستعمل، أحياناً، حاشية تقدِّم ترجمةً للقراء الحديثين ممن لا يقدرون على ترجمة اللغة اللاتينية بسهولة أسلافهم الفيكتوريين. وهذا يتعارض بوضوح (وبصورة تهكمية) مع رأي لورنس ستيرن (Laurence Sterne) الوارد في (*Tristran Shandy*)، والمفيد بأن القراء والمعلِّقين يشتركون

بخلفية تربوية معينة. ومن الواضح أن جزءاً من هذه الحواشي مابعد الحداثية هو نصٌّ إضافي يرجعنا إلى عالم خارج القصة، غير أن ثمّة شيئاً آخر يجري هناك: فمعظم الحواشي ترجعنا إلى نصوص أخرى، نعني إلى أشكال تمثيلية أخرى، أولاً، وإلى العالم الخارجي، لكن بطريقة غير مباشرة من خلالها فقط.

وهناك وظيفة ثانية للإحاطة بالنصوص، وهي وظيفة الانتقال من موضوع إلى آخر، على نحو رئيسي، فقراءة القارئ الخطّية المتّصلة يقطّعها وجود نصّ أدنى على الصفحة ذاتها، وهذا التقطع التأويلي يحوّل الانتباه إلى شكل الحاشية المزدوج أو الثنائي جداً. ونحن نعرف أن الحواشي في الخطاب التاريخي، هي، غالباً، ما تكون المكان الذي فيه تُعالَج وجهات النظر المتعارضة (والمهمَّشة في النصّ)، ولكننا نعلم أيضاً، أنها يمكن أن تقدم تتمة للنص الأعلى، أو أنها غالباً ما تقدر أن تقدم قوة سلطة معرفية لدعمه. وفي الميتاخرافة التاريخية، نجد أن الحواشي هذه تُكتب وتُبتَدع بما يشبه المفارقة. وفعلاً، هي تعمل، هنا، كإشارات انعكاسية ذاتية لتؤكّد للقارئ فيطمئن للمصداقية التاريخية لشاهدٍ ما أو لسلطة حصل الاستشهاد بها، وفي نفس الوقت، هي تقطّع قراءتنا ـ أي خلقنا ـ لقصة خرافية كليّة متّسقة. وبكلمات أخرى، نقول، إن هذه الحواشي تعمل جذباً نحو المركز ونبذاً بعيداً عن المركز. وقد سبقت جذور هذا النوع من الممارسة المابعد حداثية، فكّرْ في الحواشي في (*Finnegan's Wake*).

إن الانعكاسية الذاتية الميتاخرافية التي تحدثها مفارقة الحواشي المابعد حداثية الشاملة للسلطة الممثَّلة والمقاوَمة واضحةٌ في قصص مثل (*Lanark*) لألاسدير غراي (Alasdair Gray) حيث يدمج النصّ حواشي التعليق الشخصي التي تشير بدورها، أيضاً، إلى مجموعة من الصيغ الهامشية (والواقع هو أنه كان «فهرساً من المواد المنتَحلة»)،

والتي، هي، بدورها، لعبة ساخرة تتعلق بشروحات هامشية موجودة في أدب سابق مثل الذي نجده في (*Finnegan's Wake*) ذاتها أو (*The Rime of the Ancient Mariner*). وإن ميتاخرافة ذات بنية صينية مقفلة مثل هذه، غالباً ما تفسد (ولذا، تبرز) التوازن العادي والعرفي للنصّ الأوّلي والحواشي المحيطة بالنص الثانوية التقليدية أو التعليق. وأحياناً تغمر الحواشي النصَّ حتى الابتلاع، كما في (*Kiss of the Spider Woman*) لبويغ (Puig). وفي هذه الحواشي الغلاّبة المسيطرة، نجد السخرية في توثيق المراجع التوضيحية البسيكولوجية التحليلية أنها غالباً لا توضّح سلوك الشخصيات إطلاقاً ـ الجنسي أو السياسي، فتصبح سلطة شكل ومضمون الحاشية المفترضة اصطلاحياً عرضة للشك، إن لم تدمَّر تدميراً كاملاً. وهناك تجريد من الطبيعة مماثل تقوم به محيطات النصّ يختص بالأسبقية، والأصل، والمرجعية يمكن مشاهدته، أيضاً، في محيطات النصّ الكلاسيكية الأخرى التي نوقشت كثيراً مثل: (*Pale Fire*) لنابوكوف (Nabokov) و(*Glas*) لدريدا.

وهناك ازدواجية استعمال وإساءة استعمال للتوقع العرفي ترافق أشكال أخرى من محيطات النصّ الميتاخرافية، مثل عناوين الفصول والعبارات المقتبسة التي تتصدرها وتوحي بفكرتها العامة. ومثلما هي الحال مع الحواشي، والمقدمات والخاتمات، نجد أن هذه الوسائل تتحرك في اتجاهين في نفس الآن: فهي لتذكيرنا بقصصية (وخرافية) النصّ الأولى، ولتؤكّد على واقعيّته وتاريخيته. وفي قصص مثل قصة (*Letters*) لجون بارت، نجد أن عناوين الفصول الزائدة والمتعمّدة تشير إلى خرافية وتنظيمية التنميط الذي يناقض التمثيل الحقيقي الذي يوحي بها، عرفياً، استعمال شكل الرسائل الرسولية. وهناك، من جهة أخرى قصص مثل (*Intertidal Life*) لأودري توماس و(*The French Lieutenant's Woman*) بقلم فاولز تستخدمان أقوالاً مقتبسة لتوجيه

القارئ إلى نص تاريخي حقيقي معيَّن يعمل في داخله (أو ضده) العالَمُ الخرافي، بصورة معقّدة. وتمنع هذه المحيطات للنصّ القارئ من الميل إلى التعميم والتأبيد، أي لإزالة التاريخ. وفي قصة فاولز يُؤكَّد على الخصوصية التاريخية لا للفيكتوري والمعاصر، كليهما. وهذا سبيل آخر، يعمل فيه الأدب مابعد الحداثيّ على مقاومة (من الداخل) أي دافع قصصي نحو الكليّة. ومقابل استذكار تعريف ليوتار لحالة مابعد الحداثيّة على أنها تلك الحالة التي تتميّز بارتياب ناشط بالقصص السيّدة الكبرى التي اعتدنا على استعمالها لكي نفهم عالمنا، فإننا نجد أن التأكيد القويّ على الخصوصية التاريخية والاجتماعية للعوالم الخرافية لهذه القصص يؤدي، في النهاية، إلى توجيه الانتباه، لا إلى ما يلائم القصة السيدة الكبرى، بل، عوضاً عن ذلك، إلى ما هو مستثنى، وهامشي، ومقيم على الحدود ـ إلى جميع تلك الأشياء التي تهدِّد الأمن (الوهمي، لكن المريح) للخطابات اللغوية المركزية، والكلية والمسيطرة العائدة إلى ثقافتنا.

ومهما كان شكل محيطات النصّ، سواء أكان حاشيةً أو قولاً مقتبساً أو عنواناً، فالوظيفة هي في خلق فسحة لتداخل نصوص التاريخ داخل نصوص الخرافة. مع أن الأمر بالنسبة إلى المؤرخ مختلف، فإن مثل «تداخلات النصوص» هذه، يُنظر إليها بمفردات مختلفة: فهي دليل وثائقي. غير أن الأمر، كما كنا رأينا، وهو أن المؤرخين كان عليهم أن يواجهوا، وبصورة متزايدة تحدّياتٍ لثقتهم التقليدية بموثوقية الوثائق كمستودع للحقيقة، وأنها هي ما تسمح لهم بإعادة تأليف الأحداث التجريبية الخام وتحويلها إلى وقائع تاريخية بطريقة لا إشكال يعتريها. ودائماً ما كانت توجد تراتبيّة ضمنية أو صريحة لمصادر الوثائق للمؤرخين: فالوثيقة الأبعد عن الحدث الفعلي هي الوثيقة الأقل موثوقية. غير أنه، سواء أكان المؤرخون

يتعاملون مع تقارير معلومات مباشرة وسجلاّت، أو مع بيانات شهود عيانٍ، فالمسألة هي أن المؤرخين يتعاملون مع أشكال من التمثيل، ومع نصوص، هم يعالجونها في ما بعد. وإن إنكار فعل المعالجة هذا يمكن أن يؤدي إلى نوعٍ من إضفاء قوة سحرية على السجل، فيتحوّل إلى بديلٍ عن الماضي. أما في القصص المابعد حداثية، مثل (*Antichthon*) لكريس سكوت (Chris Scott)، أو (*Midnight's Children*) لرشدي، فإن التوكيد هو على تجريد طبيعة الوثائق في الكتابة التاريخية والخرافية كليهما، فلم تعد الوثيقة تدّعي أنها وسيلة شفّافة لحدثٍ ماضٍ، فهي، عوضاً عن ذلك، الأثر المحوَّل عن الماضي نصّياً، فلقد وظّف د. م. توماس نصَّ بيانٍ شاهدٍ عن (*Babi Year*) لدينا برونيشيفا (Dina Pronicheva) في عمله (*The White Hotel*)، غير أن هذا البيان كان قد أقصي بعيداً عن الحدث التاريخي بصورة مزدوجة: فكان سردها الأخير لتجربتها، كما رواها أناتولي كوزنيتسوف (Anatoli Kuznetsov) في كتابه (*Babi Yar*). لا يمسك المؤرخون بالحدث بطريقة مباشرة، وكلّية إطلاقاً، بل بطريقة ناقصة وحرفية ـ عبر الوثائق، أي، عبر نصوص مثل هذه. والتاريخ لا يصف ما كان الماضي، بل هو يخبر عما ما يزال من الممكن معرفته عنه ـ وبالتالي تمثيله.

ما المؤرخون سوى قرّاء وثائق مجزّأة، وهم، مثل قراء الخرافة، يملأون الفجوات، ويخلقون بُنى تنظيمية يمكن أن تزيد من تمزقها بتناقضات نصيّة جديدة تفرض تشكيل نماذج كلية جديدة. وبتعبير ليونيل غوسمان: «إن رواية المؤرخ لا تُبنى على الحقيقة الفعلية ذاتها، أو على صور شفّافة عنها، وإنما على دالات يحوِّلها عمل المؤرخ نفسه إلى إشارات، فليست هذه هي الحقيقة الفعلية التاريخية بالذات، وإنما إشارات المؤرخ الحاضرة التي تحدِّد وتنظِّم

السرد القصصي التاريخي»[26]. ويشير غوسمان إلى استعمال محيطات النصّ على أنها إشارة هذا الانشقاق الأنطولوجي ذاتها، يقول: «إن انقسام صفحة الكتابة التأريخية (بواسطة الهوامش) هو شهادة على الانقطاع بين «الحقيقة الفعلية» والسرد القصصي التاريخي» (32). غير أن تلك «الحقيقة الفعلية» هي حقيقة نصيّة ـ بالنسبة إلينا اليوم، على الأقل، فما تقترحه الميتاخرافة التاريخية هو الإقرار بالمسؤولية المركزية التي تقع على عاتق المؤرخ وكاتب القصة على السواء: أي مسوليتيهما كصانعي المعنى من خلال التمثيل.

والنصوص مابعد الحداثيّة، ومن دون توقف، تستعمل وتسيء استعمال الوثائق التاريخية الفعلية والتوثيق بطريقة هدفها التوكيد على الطبيعة غير الثابتة لأشكال تمثيل الماضي تلك والشكل القصصي لها الذي نقرأه، ففي كتاب (*Libro de Manuel*) لكورتازار (Cortazar)، والمترجم إلى (*Manual For Manuel*)، شكّل إقحام قصاصات صحفية في النصّ الذي نقرأه تمزقاً شكليّاً وتأويليّاً. وإن إعادة إنتاجها مطبعياً (بطبعة مختلفة عن جسم النصّ) تؤكد على دور الموثوقية التي لمحيطات النصّ فيها، فهي تؤدي دور نوع من الملصّقات (Collages)، ولكن بطريقة تهكمية فقط، ذلك، لأن ما ألّفته عن طريق إدماج القطع ليس أي قطعة حقيقية فعلية عن مرجع حقيقي فعلي، بل ـ مرة ثانية ـ هو تمثيله النصّي. وقد قيل عن طريق المناقشة أن الشكل التلصيقي هو الشكل الذي يبقى تمثيلياً بينما يظل منفكّاً عن الواقعية من خلال تمزّقه وانقطاعه. وإن استعمال كورتازار

(26) Lionel Gossman, «History and Literature: Reproduction or Significance,» in: Robert H. Canary and Henry Kozicki, eds., *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding* (Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 1978), p. 32.

ملصقات من قصاصات الصحف المدرجة في النصّ الخرافي كمحيطات للنصّ لا يشير فقط إلى الخلفية الاجتماعية والسياسية الفعلية لعمل القصة، بل، أيضاً، إلى أن معرفتنا بتلك الخلفية هي دائماً معرفة متنقلة من موضوع إلى موضوع: فنحن نعرف الحقيقة الماضية (والحاضرة؟)، غالباً، من خلال النصوص، التي تسردها من خلال أشكال تمثيلية، تماماً، كما ننقل معرفتنا التاريخية عبر أشكال تمثيلية أخرى، فالكتاب (كما يوحي بذلك عنوانه) هو كتيِّب تمارين لصغير الثوّار مانويل، والصحف والمجلاّت هي النصوص التسجيلية وأشكال تمثيل التاريخ المعاصر. وفي (*Public Burning*) لكوفر كانت مجلتا تايم (*Time*) و نيويورك تايمز (*New York Times*) بمثابة وثائق ـ أو خرافات وثائقية ـ لأميركا القرن العشرين، وهي التي تكوّن خلاّقي ومستغلّي الأيديولوجيا بالذات.

وهناك وظيفة أخرى لإدخال الوثائق التاريخية الفعلية، بشكل محيطات نص في القصص الميتاخرافية التاريخية يمكن ربطها بالتأثير المعروف باسم تأثير بريخت التغريبي: فمثل الأغاني في مسرحياته، كان للوثائق التاريخية التي أسقطت في داخل الخرافات، إمكانية التأثير، من خلال إيقاف أي وهم يختص بتحويل القارئ إلى مشارك متعاونٍ واعٍ، وليس إلى مستهلك منفعل. وقد تكون قوة التحدّي الأيديولوجي البريختي (Brechtian) موجودة في نماذج الفن التي تُدخل النصوص التاريخية بطريقة واعية جداً وبشكل ماديّ، ففي (*China Men*) لماكسين هونغ كنغستون، وُضعت وثائق القانون الأميركي المتعلقة بالمواطنين الصينيين كمهاجرين بمحاذاة السرد الخرافي للحقائق الفعلية للمعاملة الأميركية لعمال سكك الحديد الصينيين. ويبدأ أحد الفصول بتمثيل هذه الوثيقة:

«إن الولايات المتحدة الأميركية وإمبراطور الصين يتشرفان

بالاعتراف بحق الإنسان الثابت والذي لا يُحوَّل في تغيير موطنه وولائه، وأيضاً بالمنفعة المتبادلة في الانتقال الحر (Migration)، والهجرة على التوالي لمواطنيهم ورعاياهم من بلادٍ للإقامة في بلاد أخرى (Emigration)، لأهداف الاستطلاع والتجارة، أو كمقيمين دائمين. البند الخامس لاتفاقية برلنغايم (Burlingame) الموقَّعة في واشنطن د. س. (.Washington D. C)، 28 تموز/يوليو 1868، وفي بيكين (Peking)، 23 تشرين الثاني/ نوفمبر 1869[27].

وقبل نهاية عام 1878 لم يطلب إلاّ من صيّادي الأسماك الصينيين في كاليفورنيا (California) أن يدفعوا ضرائب عن الصيد، وقبل نهاية عام 1882، أُقرّ أول مرسوم استثناء للصينيين، يمنعهم من الدخول إلى البلاد للعيش فيها لمدة عشر سنوات، وقبل نهاية عام 1893، أصدرت المحكمة العليا للولايات المتحدة مرسوماً مفاده أن لمجلس النواب (Congress) الحق بطرد أفراد عرق من الأعراق «يبقون غرباء، ولم يتخذوا خطوات ليصيروا مواطنين، ويكونون عاجزين عن أن يصيروا كذلك، وذلك وفقاً لقوانين الهجرة» (والتشديد من صنعي، 153). ويبدو أن المحكمة العليا لم تكن واعية للسخرية الكبيرة الواردة في «Catch - 22» المتعلق بعدم صيرورة المهاجرين الصينيين مواطنين، عندما يمنعون من ذلك بواسطة القانون، فالأثر الأيديولوجي قويّ جداً، هنا.

وعلى كل حال، تجدر الملاحظة أنه في خرافة مثل هذه، وبالرغم من الانعكاسية الذاتية الخرافية، فإن الجهاز العام للواقعية القصصية قد استبقي بمعنى من المعاني، فعلى سبيل المثال، إن إعادة إنتاج صفحات من مجلة (*Gentleman's Magazine*) لعام 1736

(27) Maxine Hong Kingston, *China Men* (New York: Ballantine, 1980), p. 150.

في قصة (*A Maggot*)، تقدم سياقات أخرى خارجية للخرافة، حُوِّلت إلى نصّ. ولهذه الوثائق مكان تحقّق ذاتي في القصة، لكن هذا هو دائماً المكان الذي ينطوي على مفارقة: فهناك التأكيد على وجود مرجع خارجي والتذكير المناقض أننا لا نعرف ذلك العالم الخارجي إلاّ من خلال نصوص أخرى. إن استعمال محيطات النصّ كأسلوب شكلي للتداخل الصريح للنصوص ينفع ويدمِّر جهاز الواقعية ذاك الذي ما يزال نموذجياً في النوع القصصي حتى في أشكاله الأكثر ميتاخرافيّة. وإن اللعب التهكمي بما يمكن أن يدعى زخارف التمثيل الواقعي ازداد مؤخراً، وربما كان ذلك، بسبب الزخارف الجديدة التي قدّمتها لنا التكنولوجيا، فآلة التسجيل المحبوبة، على سبيل المثال، قدّمت لنا «الكتاب المحكي» (مقابلات مسجّلة، منقولة ومحرّرة) والقصة اللاخرافية المبنية على «وثائق مسجَّلة على آلة التسجيل يمكن أن تبدو أنها تبعد القاصّ وتسمح بوصول مباشر إلى الواقع الفعلي - مع أن هذا لا يكون إلاّ إذا تجاهلنا الأثر التحريفي الذي يمكن أن يكون لعملية التسجيل ذاتها على المتكلمين. إن قصةً ميتاخرافية ساخرة لها هذا التمظهر الموضوعي تتخذ، أحياناً، شكل الوعي النصّي الشديد لعملية التسجيل الشفهي [(كما في (*Hopscotch*) لجوليو كورتازار (Julio Cortázar) أو في (*The Invention of the World*) لجاك هودجنز (Jack Hodgins)].

وعلى كل حال، إن ما يشير إليه مثل هذا التحريف على سبيل السخرية مابعد الحداثيّة، بمعنى من المعاني، هو الاعتراف بأن هذه ليست إلاّ تحديثات لزخرفات الواقعية السابقة: نعني المنقولات الكتابية المكتوبة لبيانات شفهية. وهذه وضعت بصورة ساخرة ميتاخرافية في (*A Maggot*) مع مظهر موثوقية، لكن بوجود فسحة للخطأ أوسع ومعلنة أو (لملء الفجوات بطريقة خرافية). والكاتب الذي يسجل باختصار شهادات الشهود الذين كان التحقيق جارياً

معهم، يسلّم بالقول: «وعندما لا أستطيع أن أنسخ طويلاً، فإني ابتدع. لذا، يمكنني أن أشنق رجلاً، أو أعفو عنه، وليس ثمّة عمل أكثر حكمة من ذلك»[28]. وتستعمل كتابة الميتاخرافة التاريخية، أيضاً بعضاً من الزخارف الأجدّ لكي تحاكي ثقافةً شفهية أُعيد إنتاجها إلكترونياً، بينما تظل، دائماً، واعية أن القارئ يصل إلى تلك الصورة الشفهية على شكلٍ مكتوبٍ فقط. وكما يصف الوضع كاتبُ القصة رونالد سوكينيك (Ronald Sukenick) «الخرافة تستلزم، في النهاية، طباعة على صفحات، وليس ذلك وسيلة عرَضية من وسائل الإنتاج والتوزيع، لكنه ذو علاقة بالوَسَط جوهرياً»[29].

وفي حين كان التقليد الشفهي مرتبطاً بصورة مباشرة بالنقل الثقافي للماضي ولمعرفتنا عن الماضي، صار دوره في الخرافة مابعد الحداثيّة مرتبطاً بزخارف الواقعية التي تعوّل عليها محيطات النصّ. وإن الرغبة في الحضور الشفهي ذي الموثوقية الذاتية تقابله الحاجة للثبات بواسطة كتابته، ففي (*The Temptations of Big Bear*)، حاول رودي ويب (Rudy Wiebe)، وبطريقة انعكاسية ذاتية، أن يمسك بالطباعة وبالخرافة شخصيةً تاريخية جوهرها صوته. وكان عليه أيضاً أن ينقل القوة اللغوية البلاغية والطقسية الخاصة بالكلام الهندي الشفهي إلى لغة إنجليزية مكتوبة. وقد ازداد تعقيد محاولة تقديم الحضور الشفهي لواقعة الدب الكبير التاريخية على ويب، بسبب الافتقار إلى ملفّات (وأقل من ذلك تسجيلات) عن الخطب العظيمة التي ألقاها خطيب كري (Cree). غير أن الوعي الذاتي النصّي للقصة بثنائية الشفهي/

(28) John Fowles, *A Maggot* (Toronto: Collins; London: Jonathan Cape, 1985), p. 343.

(29) Ronald Sukenick, *In From: Digressions on the Act of Fiction* (Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1985), p. 46.

الكتابي هذه يشير إلى الإدراك الثلاثي الساخر للنصّ، وهو: أن الحضور الشفهي الديناميكي للدبّ الكبير في الماضي يمكن نقله إلينا اليوم في طباعة ساكنة، وأن القوة الخطابية التي تعدّت الكلمات يمكن التعبير عنها بالكلمات فقط، وربما، أمكن تمثيل حقيقة الواقعة التاريخية بقوة، اليوم، في خرافة قصصية ذات وعي ذاتي.

وتعمل الرسوم التوضيحية، وبخاصة الصور الفوتوغرافية، بالطريقة ذاتها مثل محيطات النصّ الأخرى بالنسبة إلى جهاز الواقعية القصصية. ولا يفاجئنا أن يكون هذا صحيحاً في ميتاخرافة الكتابة التاريخية. وكما كنا قد رأينا، فإن الصورة الفوتوغرافية تقدم الماضي حضوراً والحاضر بشكل تاريخي حتمي، فكل الصور الفوتوغرافية هي، وبالتعريف، أشكال تمثيلية للماضي، ففي (*Coming Through Slaughter*) يعيد مايكل أونداتجي، وبمحيطات النص، إنتاج الصورة الفوتوغرافية المعروفة والوحيدة لموسيقيّ الجاز (Jazz) المبكر بودي بولدن (Buddy Bolden)، وهي الصورة التي التقطها إي. ج. بيلوك (E. J. Bellocq). وفي هذه الميتاخرافة الشاملة لسيرة ذاتية، وُظّف حضور بيلوك في القصة ودخول القاص كمصوّر فوتوغرافي (وككاتب أيضاً) لوضع الموسيقى المنسابة، والمتحركة وغير المسجّلة لبولدن المجنون والصامت في النهاية، بجوار التسجيل على الورق الساكن والمختصر، لكنه باقٍ - وذلك بواسطة التصوير الفوتوغرافي وفن السيرة الذاتية. غير أن شكلي التسجيل أو التمثيل كليهما يدلاّن، فقط، على غياب المادة المسجَّلة، فكلاهما يسجّلان، ولكنهما، وبمعنى حقيقي يزيّفان، أيضاً، الواقعي الذي يمثلانه. وهذه هي مفارقة مابعد الحداثيّ.

وفي (*Camera Lucida*)، يقدم بارت طريقة أخرى للنظر إلى التصوير الفوتوغرافي وإلى التاريخ، وهي طريقة يبدو أنها توضّح، على نحوٍ أفضل، الجاذبية نحو الصور الفوتوغرافية المحيطة بالنص

في مجال الخرافة مابعد الحداثيّة، فقد قيل إن الصور الفوتوغرافية مرجعيّتها فيها: فهناك شيء حقيقي وُضِعَ مرةً أمام العدسة، ومع أن ذلك حدث مرة واحدة فقط، فإنه يمكن تكراره على الورق. وكما يقول بارت: «لقد كان الشيء موجوداً هناك»[30] في الماضي، فالصورة الفوتوغرافية تصادق على صحة ما كان موجوداً هناك، وما تمثّله، وتقوم بذلك بطريقة تعجز عنها اللغة، فلا غَرْوَ أن يكون كاتب الميتاخرافة التاريخية، وهو متشبِّثٌ بمسألة تمثيل الماضي نفسها، قد يريد أن يلتفت إلى مماثلات ووحي، إلى هذه الوسيلة الأخرى للإعلام، وإلى هذه «الشهادة عن الحضور» (87)، وإلى هذا التدمير المتناقض والتمثيل الموثّق للحقيقي الذي انقضى. وكما كنا رأينا، لقد كانت الرؤية الموحية لوالتر بنيامين هي التي أفادت أن التصوير الفوتوغرافي يدمّر أيضاً الفرادة الرومانسية وموثوقيّة التأليف، وهو هذا التدمير الذي تبرزه الخرافة مابعد الحداثيّة أيضاً في التناقض الثابت في قلب استعمالها للتمثيل الفوتوغرافي المحيط بالنصّ: فالصور الفوتوغرافية ما فتئت أشكال حضور لأشكال غياب، فهي تثبت الماضي وتفرغه من تاريخيّته. والتصوير الفوتوغرافي مثله مثل الكتابة، هو تحويل بمقدار ما هو تسجيل، والتمثيل باللغة أو بالصور هو دائماً تبدّل، وله دائماً سياسته.

إن الإدخال المابعد حداثي لمحيطات النصّ، أي لهذه الأنواع المختلفة للآثار التاريخية للأحداث، التي يسميها المؤرخون وثائق - سواء أكانت قصاصات صحف، أو بيانات قانونية، أو أمثلة توضيحية فوتوغرافية - يجرِّد طبيعة السجلّ ويبرز نصّية تمثيله، في المقام

(30) Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflexions on Photography*, Translated by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 76.

الأول. وتظهر هذه النصوص الوثائقية في حواش، وأقوال مقتبسة، ومقدّمات، وخاتمات، وهي، أحياناً، تُقذف مباشرة في داخل الخطاب اللغوي الخرافي، كما لو في ملصَّقة (Collage). وما يفعله كلّها هو طرح، وللمرة الثانية، ذلك السؤال مابعد الحداثيّ المهم، وهو: بأي مقدار من الدقة نحن نعرف الماضي؟ لقد رأينا، وبصورة حرفية، في هذه القصص الآثار المحيطة بالنصّ التاريخية، وخطابات أو نصوص الماضي، ووثائقه، وأشكاله التمثيلية القصصية. غير أن النتيجة الأخيرة لكل هذا الوعي الذاتي ليست لتقدم لنا أي أجوبة على ذلك السؤال، بل فقط لاقتراح أسئلة أكثر إشكاليةً. كيف يمكن أن تبدأ الكتابة التأريخية (وأقل من ذلك الخرافة) بمعالجة ما دعاه **عم سام كوفر** (*Cover's Uncle Sam*): «العبث المميت المنحرف عن الواقع؟».

الفصل الرابع

سياسة الأثر الأدبي الساخر (البارودي)

التمثيل مابعد الحداثيّ الساخر

القصة الساخرة أو الأثر الأدبي الساخر، وغالباً ما يُدعى هذا الأثر قولاً مستَشهداً به ساخراً، أو أثراً أدبياً خليطاً يحاكي أساليب آثار أدبية أخرى بصورة ساخرة (Pastiche)، أو كتابة مخصّصة لغرض محدَّد وساخرة، أو تناصاً ساخراً ـ والذي يعتبره عادةً كلا المنتقصين من قيمته والمدافعين عنه مركزياً لمابعد الحداثية. بالنسبة للعاملين في مجال الفن، يُقال إنّ مابعد الحداثي يستلزم تنقيباً في المدَّخرات الصورية للماضي لإظهار تاريخ الأشكال التمثيلية التي تلفتنا إليها القصةُ البارودية. وبكلمات أبيغيل سولومون ـ غودو[1] (Abigail Solomon - Godeau) الرائعة، إن حداثوية دوشان (Duchamp) المعَدَّة والجاهزة، صارت مابعد حداثيّة «سبق إعدادها». غير أن هذا التكرار التهكمي لماضي الفن ليس حنيناً إلى الماضي، فهو نقدي

(1) Abigail Solomon-Godeau, «Photography After Art Photography,» in: Brian Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: New Museum of Comtemporary Art; Boston, Ma: Godine, 1984), p. 76.

دائماً. كما أنه ليس لاتاريخياً أو تجريدياً للتاريخ، وهو لا ينزع الفن الماضي من سياقه التاريخي الأصلي ويشبهه فيدمجه في نوع ما من مشاهد الحاضر. فعوضاً عن ذلك، تشير الكتابة الباروديّة الساخرة، عبر عملية مزدوجة، تشمل الإدخال والتهكّم، إلى كيف جاءت أشكال التمثيل الحالية من أشكال تمثيل ماضية، وما هي النتائج الأيديولوجية التي تشتق من الاستمرارية والاختلاف.

وتقاوم الكتابة الباروديّة افتراضاتنا الإنسانية الخاصة بالأصالة الفنية والفرادة وأفكارنا الرأسمالية عن التملك والملكية. وبفضل الباروديا ـ ومثل أي شكل من الأشكال إعادة الإنتاج ـ خضعت فكرة الأصلي من حيث إنه النادر، والمفرد، وذو القيمة (بلغة الإستطيقا والمصطلحات التجارية)، للشك. وهذا لا يعني أن الفن فقد معناه وهدفه، بل إنه سيأخذ معنى جديداً مختلفاً، وأن لا مفرّ من حصول ذلك. وبكلمات أخرى نقول، إن الباروديا تعمل على إبراز سياسة التمثيل. ولا داعي إلى القول، إن هذه ليست النظرة المقبوله عن الباروديا مابعد الحداثيّة، فالتأويل السائد هو أن المابعد حداثية تقدم استشهادات من الأشكال الماضية تجريدية للتاريخ، وتزينية وفارغة من القيمة، وأن هذا هو الأسلوب الأنسب لثقافة كثقافتنا المغمورة بالصور. وبدلاً من ذلك، أودّ أن أناقش أن الباروديا مابعد الحداثيّة هي شكل من أشكال الاعتراف بتاريخ أشكال التمثيل، وهو تجريدي وتعقيدي للقيمة (والاعتراف بالسياسة عبر التهكم).

ومن الملفت أن نفراً قليلاً من المعلّقين على مابعد الحداثية يستعمل كلمة «بارودي». وأظن أن السبب يعود إلى أنها ما تزال مصبوغةً بأفكار تنتمي إلى القرن الثامن عشر مثل الذكاء والسخرية. غير أن ثمّة مناقشة يمكن إنشاؤها مفادها أن ليس علينا أن نتقيّد بمثل تلك التعاريف للباروديا المحدودة بحقبةٍ زمنية، وأن أشكال فن القرن العشرين تعلمنا أن الباروديا لها مدى واسع من الأشكال والمقاصد ـ

بدءاً من تلك السخرية الذكية إلى ما هو مضحكٌ لعوب إلى المحترم احتراماً جدّياً. يستشهد العديد من النقّاد، بمن فيهم جايمسون، بقول مابعد الحداثيّ التهكّمي «محاكاة ساخرة» لكتابة أخرى، أو باروديا فارغة، مفترضين أن الأساليب الفريدة وحدها يمكن محاكاتها، وأن مثل هذه الجِدَّة والفردية مستحيلان اليوم. إن موقفاً كهذا يصعب الدفاع عنه عند سلمان رشدي وأنجيلا كارتر، ونكتفي بذكر اثنين فقط. الواقع أنه يمكن تجاهله إذا لم يثبت أن له اتّباعاً قويّاً.

على سبيل المثال قُدم الباستيش (Pastiche) (أي الأثر الأدبي الخليط الساخر) «كعلامة رسمية» لمابعد الحداثية المحافظة الجديدة[2] لأنه قيل إنه يهمل سياق الماضي والاستمرارية معه، ومع ذلك يعمل على حلّ «أشكال الفن المتعارضة وأنماط الإنتاج» بطريقة خاطئة (16). غير أن وجهة نظري هي أن كتابة الباروديا الساخرة. لا تهمل أشكال سياق الماضي التمثيلية التي تستشهد بها، لكنها توظّف التهكّم لتقرّ بواقع انفصالنا عن ذلك الماضي، اليوم ـ بعامل الزمن، وبسبب التاريخ اللاحق لتلك الأشكال التمثيلية، **فهنا خط متّصل**، لكن هناك، أيضاً، اختلاف ساخر، وهو اختلاف يحدثه ذلك التاريخ ذاته. ولا يقتصر الأمر على عدم وجود حلّ (خاطئ أو خلاف ذلك) لأشكال الباروديا مابعد الحداثيّة المتناقضة، وإنما هو إبراز لتلك التناقضات عينها، فلتفكّرْ بتنوّع النصوص الباروديّة في (*The Name of the Rose*) لإيكو (Eco)، وفي (*Manuscrit Trouvé a Saragosse*) لبوتوك (Potock) وعمل بورغس (Borges)، وكتابات كونان دويل (Conan Doyle) وفتغنشتاين وكوينا سيبرياني (Coena Cypriani)، وممارسات عرفية متنوعة بمقدار تنوع القصص البوليسية والمناقشات

(2) Hal Foster, ed., *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend: Bay Press, 1985), p. 127.

اللاهوتية، فما يفعله التهكم هو تحويل هذه المراجع التناصّية إلى أكثر من مجرد لعبة أكاديمية أو تراجع لامتناهٍ إلى النصّية، أي: ما يوجَّه إلى انتباهنا هو العملية التمثيلية بمجملها - في مدى واسع من الأشكال وأنماط الإنتاج - واستحالة إيجاد أي نموذج كلّي لحلّ التناقضات مابعد الحداثية الناجمة.

وكوجهة نظر مقابلة لذلك، يمكن المناقشة بالقول، إن نظرةً خالية من الإشكال نسبياً للاستمرارية التاريخية وسياق التمثيل تقدِّم بنيةَ عقدةٍ مستقرّة لثلاثية دوس باسوس (Dos Passos) (*USA Trilogy*) الأدبية ذات الموضوع الواحد. غير أن هذا الاستقرار هو موضع شك في إعادة العمل المابعد حداثية التهكمية التي قام بها دكتورو، والتي تناولت المادة التاريخية ذاتها، وذلك في ميتاخرافيّته التاريخية (*Ragtime*). وبسخريته من تاريخية دوس باسوس ذاتها، يستعملها دكتورو ويسيء استعمالها معاً. وهو اتّكل على معرفتنا بأن أشخاصاً تاريخيين أمثال فرويد، أو يونغ، أو غولدمان عاشوا لكي يتحدّوا أفكارنا غير المدروسة عما يمكن أن يؤلف الحقيقة التاريخية، فالباروديا عاشوا مابعد الحداثية كنوع من المراجعة التفنيدية للماضي أو إعادة قراءته يؤكد على قوة أشكال تمثيل التاريخ ويدمِّرها. وقد دُعيَ هذا الاعتقاد المتناقض ببعد الماضي وبالحاجة إلى التعامل معه في الحاضر، «الدافع القصصي الرمزي» الخاص بالمابعد حداثية[(3)] أما أنا، فأسميه، وبكل بساطة، باروديا.

وتقدم **تشاترتون** (*Chatterton*) لبيتر أكرويد مثلاً جيداً عن قصةٍ مابعد الحداثيّة يجرد شكلها ومضمونها التمثيل في الوَسَطين البصري

(3) Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part II,» *October*, vol. 12 (1980), p. 67.

واللغوي كليهما بطريقة توضِّح، وبطريقة جيدة، القوةَ التفكيكيةَ للباروديا، وسياستها بكلمة أخرى. و(*Chatterton*) قصة عن التاريخ والتمثيل وعن الباروديا الساخرة والسرقات الأدبية. هنا، وكما يفيد العنوان، مركز التمثيل (في التاريخ، والسيرة الذاتية، والفن) هو توماس تشاترتون (Thomas Chatterton)، شاعر القرن الثامن عشر و«ملفِّق الحكايات» - أي مؤلف القصائد التي قيل إنها من إنشاء راهبٍ عاش في القرون الوسطى. وتقول القصة، خلافاً لما ورد في تاريخ السيرة الرسمي، إن تشاترتون لم يمت انتحاراً في عام 1770 في سن الثامنة عشرة (فغدا الممثل النمَطي للشاب العبقري الموهوب وذي القدَر المشؤوم)، فبدلاً عن ذلك، قُدِّمت نسختان بديلتان: فهو لم يمت انتحاراً، ولكن بحادث نجم عن مداواته نفسه لمرض تناسلي (VD) بطريقة حمقاء وعديمة الخبرة، وأنه لم يمت في الثامنة عشرة إطلاقاً، لكنه لفّق خبر وفاته لكي يتجنّب فضحه كمخادع محتال، واستمر في عيشه لكي يؤلِّف قصصاً ملفّقة عظيمة أخرى، كالتي نعرفها اليوم باسم أعمال وليام بلايك (William Blake).

والسجل التاريخي الرسمي موجود على الصفحة الأولى من القصة لنظل دائماً واعين للانحرافات عنه، بما في ذلك اللوحة الفنية المشهورة الخاصة بموت تشاترتون التي وضعها هنري واليس (Henry Wallis) في القرن التاسع عشر، والتي شُكِّل فيها جثمان الشاعر على غرار موديل هو: الكاتب جورج ميريديث (George Meredith). وقد وفّرت هذه اللوحة التشكليلية خطاً ثانياً لعمل العقدة. بعدئذٍ قوبلت قصّتا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بقصة معاصرة تحتوي على شاعرٍ أيضاً (تشارلز وتشوود Charles Wychwood) الذي وجد لوحة فنية أعتقد أنها تمثل تشاترتون المُسنّ. ولكي يضيف إلى هذه العقدة الساخرة والمعقّدة في الأصل، عمل تشارلز، أحياناً، مع كاتبة تتصف بالانتحال وعدم الأمانة الأدبية. ولهذه، بدورها، صديق يعمل على

كتابة تاريخ أشكال تمثيلية جميلة عن الموت في الفن التشكيلي الإنجليزي ـ مثل تمثيل تشاترتون الخاص بواليس. وكانت زوجة تشارلز موظفةً في صالة عرض فنية تتعامل مع المواد الملفّقة. إذاً، منذ البداية، هذه القصة هي عن التمثيل، عن خداعاته وقواه، وعن إمكانياته وسياسته، وذلك بوعي ذاتي وبتطرف، ففي سياق عقدة القرن التاسع عشر، يضع ميريدث والِسْ محل تشاترتون الميت مسمياً نفسه «الشاعر النموذج»، لأني «أتظاهر بأني شخص آخر»[4] ومع ذلك، لم يكن سهلاً تصويره شاعراً ميتاً، فقال: «أنا استطيع أن أتحمل الموت. غير أني لا أستطيع أن أتحمل تمثيل الموت» (2 و138).

كانت أشكال التمثيل البصرية واللغوية كلها في القصة مهمة، بدءاً من الرسوم الموصوفة إلى هوس الخرافة بالأسماء التي تمثل البشر. وكان رسم والِيس تمثيل موت تشاترتون مهماً لمختلف العقدات ولموضوع القصة، وكذلك كان الكاتب الذي كان النموذج إزاء الرسّام (Model): فعندما كان والِيس يرسم ميريدث، كانا يتحدثان عن الحقيقي مقابل المثالي في التمثيل ـ في الكلمات أو في الرسم، فقيل إن الشكلين كليهما هما لخلق «خرافات حقيقية» تثبت وتكذّب الواقع الفعلي بطريقة متناقضة. تَمْثُلُ السخرية الأخيرة في أن أشكال التمثيل تبقى، وحياتها تدوم، أما خالقوها والنماذج، فلا. إن اعتقاد والِسْ الواقعي المفيد بأن ما هو واقعي فعلي «يبقى وما عليك إلا أن ترسمه»، يعارضه ميريدث جزئياً لأن الحقيقي (تشاترتون) الذي رُسم إن هو إلاّ ميريدث، الذي يضع الملاحظة التالية:

«لقد قلت إن الكلمات حقيقية، يا هنري، ولم أقل إن ما تصفه حقيقي. لقد خلق شاعرنا الميت العزيز الراهبَ راولي (Rowley) من الهواء اللطيف، ومع ذلك، كانت فيه حياة أكثر من أي راهب في

(4) Peter Ackroyd, *Chatterton* (London: Hamish Hamilton, 1987), p. 2.

القرون الوسطى كان قد وُجد فعلاً. غير أن تشاترتون لم يخلق فرداً بهذه البساطة. لقد خلق حقبة زمنية بكاملها وجعل تخيّلها تحلاً له . . .، فالشاعر لا يعيد خلق العالم ويصفه. والحق، أنه يخلقه»[5].

وبما يشبه ذلك، خلق رسم ميريدث لوالِسْ موتَ تشاترتون للأجيال القادمة عبر تمثيله: «سوف يُتذكَّر هذا دائماً على أنه الموت الحقيقي لتشاترتون» (157). وهكذا كان. وحتى تشارلز وتشوود يتقمّص موضوع تعلّقه، تشاترتون، ويشعر أنه يعيش ـ وهو يموت ـ تمثيل والِسْ لموته. غير أن تشارلز يعرف أن عليه أن يقاوم، فيقول: «ليس هذا واقعياً، وأنا لم أقصد أن أكون هنا، فقد رأيت هذا من قبل، وهو وهم» (169) ـ وبأكثر من معنى.

إن عقدات هذه القصة مُثْقَلَةٌ بفترات انعكاس ذاتي وبمصادفات ريبيّة غير محلولة تتركز على الانتحال، والخداع، والتلفيق، والسخرية. حتى عندما يسرد تشاترتون الفصل السادس فإنه يسرده ليخبرنا كيف «أعاد إنتاج الماضي» بمزجه الواقعي والخرافي بطريقة تذكّرنا بتقانية تشاترتون: «وهكذا نرى في كل سطر صدى، لأن أصدق الانتحال أصدق الشعر»[6]. وبطريقة واعية ذاتية مماثلة، نقول، إنه قد تبيّن أن السجل التاريخي ليس ضماناً لمعيار الصحة. وقد اكتشف تشارلز، وهو يقرأ أشكال التمثيل التاريخية المختلفة لحياة تشاترتون، أن «كل سيرة ذاتية كانت تصف شاعراً مختلفاً تماماً: حتى أن أبسط ملاحظات أحد الكتّاب يناقضها كاتب آخر، لذا، لا شيء يبدو يقينياً» (127)، لا الموضوع ولا إمكانية معرفة الماضي في الحاضر. إن الحالة مابعد الحداثية، بالنسبة إلى التاريخ، يمكن وصفها بأنها حالة القبول باللايقين الجذري: «لماذا البحث

(5) المصدر نفسه، ص 157.

(6) المصدر نفسه، ص 87.

التاريخي لا... يبقى غير مكتمل، ويكون موجوداً كإمكانية ولا يتلاشى في معرفة؟» (213). وبافتراض أن الوثائق الحقيقية ـ كالرسوم التشكيلة والمخطوطات ـ تكشف عن انتحالات، فإن أشكال تمثيل الموت الجميلة ستكون كذبات. وتختتم القصة بتمثيل قويّ بالكلمات للواقع الفعلي للموت بواسطة التسمم بالزرنيخ ـ وهو موت مختلف عن ذلك الذي «وصفه» والِسْ وصفاً جميلاً مستمداً من نموذجه (المفعم بالحياة).

هناك قصص كثيرة أخرى، اليوم، تتحدّى تحدّياً مشابهاً السياسةَ المخفيّة أو غير المعترف بها ومراوغاتِ التمثيل الإستطيقي عن طريق توظيف الباروديا كوسيلة لربط الحاضر بالماضي بلا افتراض شفافية التمثيل، اللغوي أو البصري. فمثلاً، في قصة ساخرة عن **ليدا والبجعة** (*Leda and the Swan*) نجد أن بطلة قصة أنجيلا كارتر (*Nights at the Circus*) (المعروفة باسم (Fevers)) «لم تعد خرافة متخيَّلة بل حقيقة واضحة»[7]، فهي «النموذج النسوي»، «طفلة القرن النقيّ المنتظر الآن بالأجنحة، العصرَ الجديد الذي ما من امرأة تكون فيه في الحضيض» (25). إن الأصداء الساخرة للقصة التي هي محاكاة لقصة (*Pericles*) و(*Hamlet*)، وقصة (*Gulliver's Travels*)، كلها يعمل كما عمل شعر ييتس (Yeats) عندما يصف بيتَ دعارةٍ غاصاً بنساء غريبات الأطوار، بقوله: «هذه الغرفة الخشبية من الأنوثة، هو حانوت القلب هذا المؤلف من أسمال بالية وعظام» (69): كل هذا تأنيث ساخر بأشكال التمثيل التقليدية أو أشكال التمثيل الذكورية المقنَّنة الخاصة بما يدعى «الرجل» ـ الإنسان الشامل. هذا هو النوع من سياسة التمثيل التي تلفتنا إليها القصة الساخرة، في اعتراضي، كما فعلت، على إحالة الباروديا مابعد الحداثيّة إلى منطقة الباستيش (Pastiche) اللاتاريخية والفارغة،

(7) Angela Carter, *Nights at the Circus* (London: Picador, 1984), p. 286.

لم أكن أريد أن اقترح عدم وجودِ استعادةٍ حنينيّةٍ ومحافظةٍ جديدةٍ للمعنى الماضي ما تزال مستمرة في الثقافة المعاصرة، فكل ما أريده هو التمييز بين تلك الممارسة والباروديا مابعد الحداثيّة، فالباروديا مابعد الحداثية هي، وبصورة جوهرية تهكمية ونقدية، وليست حنيناً إلى الماضي أو أثرية في علاقتها بالماضي، فهي تجرد من معناها افتراضاتنا الجامدة المتعلقة بأشكال تمثيلنا للماضي، فالقصة البارودية مابعد الحداثيّة هي نقدية تفكيكياً وخلّاقة بنائياً، وهي تجعلنا نعي، بطريقة تناقضية، حدود التمثيل وقواه كليهما، في أي وَسَط، فهذه شيري ليفاين، التي يتكرر اسمها هنا على أنها بيار مينار (Pierre Menard) عالم الفن، الساخر، اليوم، تشرح أسباب اعتبارها القصة البارودية هي، لمابعد الحداثيّة، أمرٌ لا بدَّ منه، تقول:

«كل كلمة، وكل صورة، هي مؤجَّرة ومرهونة، فنحن نعرف أن اللوحة ليست إلاّ فضاء تمتزج فيه وتتصادم صور متنوعة، لا واحدة منها أصلية، صور متمازجة ومتعارضة، فاللوحة هي نسيج من المقتبسات مستمدَّة من مراكز للثقافة لا تُحصى ... والمشاهد هو اللوحة التي تُنقش عليها كل الاقتباسات التي تكوِّن الصورة المرسومة، من غير فقدان أيّ منها»[8].

وعندما صَوّرتْ فوتوغرافياً الصور الشخصية الخاصة بإيغون شيل (Egon Schiel)، لم تكتفِ بذكر عمل فنانة معينة بطريقة ساخرة، بل شملت الأعراف والأساطير الخاصة بالفن ـ كتعبير، وأشارت إلى سياسة نظرة التمثيل المعينة تلك.

ولوحة مارك تانسي (Mark Tansey) البارودية المسمّاة (*The*

(8) Sherrie Levine, «Five Comments,» in: Brian Wallis, ed., *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists* (New York: New Museum of Comtemporary Art; Cambridge, Ma: MIT Press, 1987), p. 92.

(*Innocent Eye Test*)، تتناول شكل تمثيل (Paulus Potter) في عام 1647، عن الثور الصغير (Young Bull)، التي اعتبرت، مرة، نموذجاً للفن الواقعي. غير أن إعادة إنتاج تانسي الواقعية الساخرة لهذا العمل، وُصِفتْ بأنها حكم ـ من بقرة، إذ من هو الأفضل الذي يفصل في نجاح هذه الواقعية «الخاصة بالثور» (Bullish)، ومن هو الأفضل القادر على الترميز الساخر «للعين البريئة» المفترض في نظريات المحاكاة الخاصة بشفافية التمثيل. (والمهمة التي انتهت وصفت بالجاهزة، لئلا «تنطق» برأيها بمفردات مادية). هذه هي باروديا مابعد حداثيّة ساخرة، وظّفت أعراف الواقعية ضد أعراف الواقعية نفسها بغية إبراز تعقيد التمثيل وسياسته المتضمّنة فيه.

وكانت الباروديا أيضاً نمطاً سائداً لكثير من الفن الحداثوي (Modernist)، بخاصة في كتابات ت. س. إيليوت (T. S. Eliot)، وتوماس مان (Thomas Mann)، وجيمس جويس (James Joyce)، ولوحات بيكاسو (Picasso)، ومانيه (Manet)، وماغريت (Magritte)، ففي هذا الفن أيضاً سيطرت الباروديا نفسها في العرف وفي التاريخ، ومع ذلك، نأت بنفسها عن كليهما. وإن استمرارية استعمال المابعد حداثي والحداثوي للبارودي كإستراتيجية تهدف إلى الاستحواذ على الماضي وتوجيهه، يمكن الوقوع عليها على مستوى تحدياتهما المشتركة (والمتصالحة) لأعراف التمثيل. وعلى كل حال، ثمّة فروقات مهمة في التأثير الأخير لاستعمال الباروديا، فليس الأمر ماثلاً في أن الحداثوية كانت جدّية ومهمة والمابعد حداثية تهكمية وساخرة، كما زعم البعض، فالفرق يَمْثُلُ، في الأكثر، في أن التهكم مابعد الحداثيّ هو التهكم الذي يرفض دافع الحداثوية القوي نحو الاختتام، أو المسافة، على الأقل، فالتورّط يستجلب دائماً نقده.

إن افتراضات الحداثوي غير المعترف بها المتعلقة بالاختتام، والمسافة، والاستقلالية الذاتية الفنية، وطبيعة التمثيل اللاسياسية، هي

التي انطلقت المابعد حداثية لرفع الغطاء عنها وتفكيكها، ففي الباروديا مابعد الحداثيّة يقول بورغين:

«إن مزاعم الحداثوية بوجود استقلال فني اكتمل تحطيمها من خلال البرهان على ضرورة الطبيعة «التناصية المتداخلة» لعملية إنتاج المعنى، فلم يعد بمقدورنا أن نفترض بلا تعقيد أن «الفن» هو موجود على نحوٍ ما «خارج» مركّب الممارسات التمثيلية والمؤسسات التي يعاصرها ـ وبخاصة، اليوم، تلك التي تؤلف ما ندعوه إشكالياً «وسائل الإعلام»[9].

ويمكن رؤية تعقيدات هذه الإستراتيجيات التمثيلية البارودية في التصوير الفوتوغرافي عند باربرا كروغر أو سليفيا كولبوسكي مع استحواذها الاستغلالي البارودي لصور وسائل الإعلام. وقد أعطى عرض عام 1988، الذي حمل عنوان «الصور الفوتوغرافية تولّد صوراً فوتوغرافية» (Photographs Beget Photographs) (والذي كان برعاية معهد مينيبولس للفن (Minneapolis Institute of Art))، معنى جيداً للعبة المابعد حداثية البارودية بتاريخ التصوير الفوتوغرافي، بوصفه تسجيلاً وثائقياً صحيحاً علمياً، وكفنٍ شكلاني. وقد قدم ماريون فولر (Marion Fuller) وهوليس فرامبتون (Hollis Frampton) «ست عشرة دراسة مستمدة من «التنقل النباتي» تتهكّم (بعنوانها وشكلها) على دراسات مويبردج (Muybridge) المشهورة عن التنقل العلمي الإنساني والحيواني عن طريق استعمال خضروات (تكون، عادة عاطلة عن الحركة) وفواكه كمواضيع. وهناك فنانون آخرون في العرض اختاروا للسخرية أيقونات فوتوغرافية على أنها فن عالٍ من عمل آنسل آدمز (Ansel Adams)، (جون بفال (John Pfahl)، وجيم ستون (Jim

(9) Victor Burgin, ed., *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986), p. 204.

(Stone) أو وستون (Weston) بفال (Pfahl) مرة ثانية، وكينيث جوزفسون (Kenneth Josephson))، وكانت دائماً تشير بتهكم إلى كيف أسهمت الحداثوية في تلغيز وتقنين التمثيل الفوتوغرافي. وبعكس النظرة السائدة عن الباروديا التي تصفها بأنها باستيش لاتاريخية ولاسياسية، فإن الفن مابعد الحداثيّ مثل هذا يوظّف الباروديا والتهكم لينخرط في تاريخ الفن وذاكرة المشاهد في عملية إعادة تقييم الأشكال والمضامين الإستطيقية عبر إعادة النظر في تمثيلها السياسي الذي جرت العادة على عدم الإقرار به. وكما عبّر دومينيك لا كابرا عن ذلك، وبقوة، عندما قال:

«التهكم والسخرية ليسا علامات غير غامضة تدل على انفصال الأنا (Ego) اللاسياسي والتجاوزي الذي يطفو فوق الواقع التاريخي أو يغرق في الجذب القوي لرأيين متعارضين لكل منهما حجّته (Aporia). بل إن توظيفاً معيناً للتهكم وللسخرية قد يؤدي دوراً في نقد الأيديدلوجيا وفي توقّع خطة لا يستثنى الالتزام بها القدرة بها بل يرافق القدرةَ على تحقيق مسافة نقدية لأعمق التزامات الإنسان ولرغائبه»[10].

ومابعد الحداثية تقدم، وبالضبط، ذلك «التوظيف المحدّد للتهكم والسخرية».

السياسة المزدوجة التدوين

بوصفها شكلاً من أشكال التمثيل التهكّمي، للباروديا صياغة مزدوجة بمفردات سياسية: فهي تشرعن وتدمّر ما تتهكّم عليه. وهذا النوع من التعدّي المسموح به هو الذي يجعلها وسيلة جاهزة

(10) Dominick LaCapra, *History, Politics, and the Novel* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987), p. 128.

للتناقضات السياسية الخاصة بمابعد الحداثية بإجمالها، فيمكن توظيف الباروديا كتقانية انعكاس ذاتي تشير إلى الفن كفن، لكن، أيضاً، إلى الفن المرتبط ارتباطاً محتوماً بماضيه الإستطيقى، وحتى الاجتماعي. كما أن تكرار التهكمي يقدم علامةً داخلية عن نوع من الوعي الذاتي بوسائلنا الثقافية المستعملة في الشرعنة الأيديولوجية، فكيف تُشرعَن بعض أشكال التمثيل وتُجاز قانونياً؟ وعلى حساب أيِّ من الأشكال الأخرى؟ فالباروديا يمكنها أن تقدم طريقة لفحص تاريخ تلك العملية. ولقد رأينا كريستا وولف في عملها النسوي المسالم (*Cassandra*) تعيد كتابة قصة هوميروس عن الرجال والحرب، بطريقة ساخرة مقدمةً أسباباً اقتصادية وسياسية، وليس عاطفية، لحرب طروادة (مثل الوصول التجاري إلى مضيق البوسفور (Bosporus) وذكورية جنسية واحدة، وليس هيلانة، كما. تقص القصة غير المحكيّة عن الحياة اليومية لنساء طروادة التي حذفتها الروايات التاريخية والملحمية التي كتبها الغرباء المحتلّون، اليونانيون. وهناك نصوص أخرى تعرضت للسخرية أيضاً ـ مثل **أورستيا** (*Oresteia*) لآشيلوس (Aeschylus)، وكتابات هيرودوتوس (Herodotus) وأرسطو (Aristotle)، **وفاوست** (*Faust*) لغوته (Goethe) **وكاساندرا** (*Cassandra*) لشيللر (Schiller) ـ وغالباً ما يكون تمثيل الذكر للأنثى (أو الافتقار إليه) هو مركز إعادة الكتابة. وكما رأت وولف في مقالة **حالات قصة** (*Condition of a Narrative*) (التي أرفقت مع كاساندرا في ترجمتها الإنجليزية): «ما أسرع أن يتحول عدم الكلام إلى عدم الهُويّه»[11]. وهذا ينطبق، بصورة خاصة، على كاساندرا، التي، بالرغم من كلامها لم تكن لتصدَّق. وعلاوة على ذلك، تسأل

(11) Christa Wolf, *Cassandra: A Novel and Four Essays*, Translated by Jan van Heurck (New York: Farrar, Straus And Giroux, 1984), p. 161.

ولف: «من كانت كاساندرا قبل أن يكتب عنها الناس؟ (ولأنها كانت من خلق الشعراء، فهي لا تتكلم إلاّ عبرهم، وليس لدينا سوى نظرتهم إليها)» (287). ولأننا لا نعرف كاساندرا إلاّ من خلال الأشكال التمثيلية الذكورية لها، فإن وولف تضيف تمثيلها النسوي الخاص، وهو مثل تلك، من خلق كاتبة، طبعاً.

في الفن النسوي، المكتوب أو البصري، نجد أن سياسات التمثيل هي حتماً سياسات الجنس. تقول مالِن (Malen):

«كيف تبدو النساء أمام أنفسهنَّ، وكيف ينظر الرجال إلى النساء، وكيف تُصوّر النساء في وسائل الإعلام، وكيف تنظر النساء إلى أنفسهنّ، وكيف يصير الجنس ذا قوة سحرية ويشكل معايير للجمال الجسدي - معظم هذه هي أشكال تمثيلية ثقافية، لذا، هي ليست ثابتة بل متكيِّفة»[12].

وغالباً ما تستعمل الفنانات النسويات إستراتيجيات بارودية مابعد حداثيّة للإشارة إلى تاريخ أشكال التمثيل الثقافية تلك وقوتها التاريخية كليهما، في الوقت الذي تضع كليهما في سياق ساخر بطريقة تؤدي إلى هدمهما، فعندما تتهكّم سيلفيا سلايغ (Sylvia Sleigh) على (*Rokeby Venus*) لفيلاسكيز (Velásquez) في عملها (*Philip Golub Reclining*) ذي العنوان الوصفي، فإنها تجرِّد طبيعة التقليد التصويري الأيقوني من الأنثى العارية جنسياً المعروضة لمشاهدة الذَّكر، وذلك من خلال نقضها الجنسي الواضح: إذ يمثَّل الذكر، هنا، مُستلقياً، وواهناً، وغير قادر على الحركة. والعنوان وحده يعترض، بطريقة ساخرة، على تمثيل نماذج نسائية معينة مغفلة

(12) Lenore Malen, *The Politics of Gender, Introduction to the Politics of Gender Catalogue* (Bayside, NY: Queensborough Community College, CUNY, 1988), p. 7.

الاسم بأشكال جنسية أسطورية تلبية لرغبة الذَّكر. أما النسخة مابعد الحداثية، فلها الخصوصية التاريخية للصورة الشخصية. غير أن الأمر لا يقتصر على «تجريد معنى» تاريخ التمثيل الفني العالي في الباروديا مابعد الحداثية، فالعرض (*Media Post Media*) في عام 1988 (في صالة (Scott Hanson Gallery in New York)) قدَّم أعمالاً مختلطة لوسائل الإعلام سخرت من الممارسات التمثيلية للفن العالي (David Salle's) وأيضاً تلك التي تنتمي إلى وسائل الإعلام (مثل الفيديو، والإعلان). وكان الفنانون التسعة عشر كلهم من النساء، تأسيساً للواقع الذي هو أن النساء يربحن أكثر مما يخسرن من نقد سياسات التمثيل.

وقد وظّف بعض الفنانين البارودية لفحص تورّطهم هم في أجهزة تمثيل كهذه، وهم يحاولون إيجاد فضاءٍ للنقد، مهما كان توفيقياً. والتصوير الفوتوغرافي عند فيكتور بورغين مثلٌ واحدٌ عن هذا الشكل المابعد حداثي جداً للنقد التواطئي، ففي إحدى الصور من سلسلة **الجسر** (*The Bridge*) يسخر من (*Ophelia*) لجون إيفيريت (John Everett) عبر «تحويل أنثاه إلى ممثلةٍ لنموذج (model) في وضعية (Ophelia)، لكن من تصوير تمثيل كيم نوفاك (Kim Novak) لشخصية مادلين (Madeleine) في عمل هيتشكوك (Hitchcock) (*Vertigo*). وهذا ليس تمثيلاً واقعياً شفّافاً: فالماء رقيق بشكل واضح (وهذه محاكاة ساخرة لاستعمال سيسيل بيتون (Cecil Beaton) لفكرة الرقّه (Cellophane) في تصويره الفوتوغرافي للأزياء)، وبوضوح، كان النموذج (Model) موضوعاً في زمن الشَعْر المستعار واللباس. غير أن هذا هو شكل النموذج (الأزيائي) المنتمى إلى (Ophelia/ Madeleine) والذي مايزال يُمثَّل ميتاً أو في حالة موتٍ، وفي ضوء سياق ملغزٍ هو للفحص المهووس من قِبَل الفضول الذكوري الجنسي.

يعترف بورغين أنه كان فناناً مدرَّباً على الحداثوية فأراد أن

يستغل كثافة تاريخ الفن وغناه في تصويره الفوتوغرافي، لكنه أراد أن ينجز شيئين آخرين: **أولاً**، أن يوظّف الباروديا ليخلع «اليد الميتة» لتاريخ الفن ذاك واعتقاداته بالقيم الأبدية، والعبقري العفوي، **وثانياً**، أن يستعمل تاريخ التمثيل (وهنا، في الرسم التشكيلي وفي الفيلم) لكي يعلّق نقدياً على سياسات تمثيل الرجال للنساء، بما في ذلك هو نفسه.

وإن تقاطع الجنس مع السياسات الطبقية كان موضع اهتمام في أعمال بورغين، ففي سلسلة من الصور الفوتوغرافية الساخرة بلوحة إدوارد هوبر (Edward Hopper) **مكتب في الليل** (*Office at Night*)، يعيد تأويل هذه الإيقونة المقنّنة بعبارات تنظيم الجنس داخل الرأسمالية ولها[13]، فكانت السكرتيرة ومديرها اللذان رسمهما هوبر والمستمرين في العمل لوقتٍ متأخرٍ في المكتب يمثلان كل زوج من الأفراد العاملين في نظام قيم رأسمالي أبوي: فالرجل يتجاهل المرأة ذات الثوب الضيق والجسد المكتنز، ومع ذلك، فإن عينيها الذابلتين تجعلانها تبدو مغرية ومتواضعة. ويقول بورغين إن تمثيل الرجل متجاهلاً المرأة يسمح للمشاهدين من الذكور بالنظر إلى المرأة المصوَّرة والتمتّع، بينما يكونون مثل الرجل الذي لا ينظر ولا يتمتع تماماً، وبكل أمان. وقد وفّر ما كتبه بورغين، وهو **عمل تمهيدي لمكتب في الليل** (*Preparatory Work for Office at Night*) وبطريقة انعكاسية ذاتية تحديثاً لهذه الأشكال التمثيلية وسياساتها الحالية المعقَّدة ـ بمفردات الجنس والطبقة ـ عن طريق تغييب الذَّكر (السالم).

ليس هذا النوع من الفن البصري وحده هو الذي يعتبر عندما

(13) Victor Burgin, ed., *Between* (Oxford: Basil Blackwell, 1986), p. 183.

تُناقش الباروديا وسياساتها، فالخرافة الأميركية اللاتينية، على سبيل المثال، أكّدت، وبصورة متّسقة على الخاصة السياسية الصحيحة للباروديا وتحدّياتها لما هو عرفي وسلطوي، فغالباً ما تكون سياسات التمثيل وتمثيل السياسات مترافقة في الميتاخرافة التاريخية مابعد الحداثية. وصارت الباروديا طريقة من طرق إعادة النظر الساخرة بالماضي ـ ماضي الفن والتاريخ ـ في قصة مثل **أولاد نصف الليل** (*Midnight's Children*) لسلمان رشدي، ذات السياقين المترابطين الساخرين، وهما: (*The Tin Drum*) لغراس (Grass) و(*Tristram Shandy*) لستيرن (Sterne)، فكلتا القصتين الساخرتين تسيّسان التمثيل، لكن بطرق مختلفة جداً، فتترجم **أولاد منتصف الليل** (*Midnight's Children*) كل تفصيل من التفاصيل الاجتماعية، والثقافية، والتاريخية لقصة (*Grass*) الألمانية إلى مفردات هندية. بالإضافة إلى ذلك، يشارك سليم سيناي بدءاً من غرابة جسد أوسكار (Oskar) الصغير إلى وضعه الاغترابي المنعزل عن مجتمعه، فكلاهما يقصّان قصصاً لآخر، وكلاهما يقدمان قصصاً من خلقهما، بالمعنى الخرافي، والرسوم (Bildungsromanen)، تبيّن كيف «قيّدت أيديهما بالتاريخ»، مستعملين عبارة سليم. إن تمثيل السياسة، هنا، أُنجز من خلال التسييس العلني لفعل التمثيل وتأريخه.

كلتا قصتي سليم وأوسكار لهما افتتاحيتان من نوع شاندي (Shandy) ـ أو ليس لهما ـ، وكلا القاصّين يحاكيان سخرية ستيرن (Sterne) المبكرة بالأعراف القصصية. وعلى كل حال، إن حضور التناص في ترسترام شاندي (Tristram Shandy) يؤدي وظيفة أكثر من مجرد تقطيع محاولات سليم الجنونية للترتيب والتنظيم بتذكيرنا بمحتوميّة الجواز، كما أنه يشير إلى الامبراطورية، وإلى الماضي البريطاني الإمبريالي، الذي هو، وبالمعنى الحرفي، جزءٌ من تمثيل

الهند الذاتي بمقدار ما هو تمثيل سليم. وإن بنية الباروديا تسمح بكتابة ذلك الماضي، وبتدميره في نفس الوقت. إن إرث الكتابة الهندية الأدبي في اللغة الإنجليزية هو مزدوج حتمياً، كما يرى ذلك عمر الخيّام (Omar Khayyam) في **العار** (*Shame*)، بوضوح. وهناك مفارقات سياسية مماثلة تؤكد استعمال الباروديا في الكتابة الأميركية السوداء، أيضاً، فقد تهكّم إشمابيل ريد على القصة التاريخية في روايته **هروب إلى كندا** (*Flight to Canada*)، وعلى الفيلم الغربي في (*Yellow Back Radio Broke-Down*)، وعلى القصة البوليسية في (*Mumbo Jumbo*)، وعلى ديكنز (Dickens) في (*The Terrible Twos*)، وعلى **كوخ العم طوم** (*Uncle Tom's Cabin*) في (*Flight to Canada*). وتهكمه، الذي كان دائماً، في سياق سياسي يشير إلى ما أسكتته التقاليد البيضاء المسيطرة: أي الأشكال التمثيلية للسود، وبواسطة السود - أي التقاليد الماضية والحاضرة الخاصة بالأدب الأميركي - الافريقي كله.

ويمكن أن نرى إنشاء سياقات نقدية عن الماضي واستحواذاً موجهاً له ولممارساته التمثيلية في الفنون البصرية أيضاً، فمثلاً، في العرض الذي حمل اسم (*Second Sight*) في متحف سان فرانسيسكو للفنون الحديثة، حيث عرض مارك تانسي لوحته ذات العنوان **انتصار مدرسة نيويورك** (*The Triumph of the New York School*)، كانت السخريات هنا متعددة، فالعنوان يشير إلى كتاب إيرفينغ ساندلر (Irving Sandler)، المعروف **انتصار الفن التشكيلي الأميركي** (*The Triumph of American Painting*)، غير أن العمل ذاته يحدِّد العنوان بطريقة ساخرة: أفراد الجيش الفرنسي [يشبهون بيكاسو، ودوشان وأبولينير (Apollinaire) وليجيه (Léger)] يسلِّمون أسلحتهم التي عفّ عليها الزمان للقوى الأميركية الأعلى تقانياً [والتي ضباطها الممثَّلون

يشملون جاكسون (Jackson)، وبولوك (Pollock)، وكليمنت غرينبرغ (Clement Greenberg) وبارنيت نيومان (Barnett Newman)). وكان تأليف تانسي (Tansey) الإجمالي ساخراً في (*Surrender of Breda*) (1634) لفيلاسكيز التي تمثل نوعاً معيناً من الفروسية في حرب الثلاثين سنة وتمجيداً عامّاً بالفن عبر الحرب[14]. وكل هذا، هنا، تمَّ قلبه رأساً على عقب بطريقة ساخرة، ووضع في سياق مختلفٍ كلياً.

وعلى كل حال، نحن نسأل: هل هناك مشكلة ذات علاقة بسهولة المنال، هنا؟ وماذا يحصل إذا لم نعترف بالشخصيات الممثَّلة أو بالتأليف الساخر؟ فالعنوان يرشدنا إلى حيث يجب أن نبحث عن وسيلة للوصول - وهي كتاب ساندلر. وهذا يعمل بقدر ما تعمل صفحات الاعتراف بالخرافة مابعد الحداثيّة الساخرة (مثل (*G.*) لبيرغر (Berger) و **الفندق الأبيض** (*White Hotel*) لتوماس (Thomas) و**الطبيب كوبرنيكوس** (*Doctor Copernicus*) لبانفي، فقد لا توفِّر لنا هذه جميع الإشارات الساخرة، لكنها تعلمنا قواعد اللعبة وتجعلنا واعين لإمكانيات أخرى. ولا يعني هذا، بأي حال، إنكار وجود تهديد حقيقي بالنخبوية أو عدم السهولة في توظيف الباروديا في أي فنّ. إن مسألة سهولة المنال والاستعمال هي، ولا شك، جزء من سياسات التمثيل مابعد الحداثيّ. غير أن تورّط الباروديا مابعد الحداثيّة - أي كتابتها وتدميرها ما تسخر منه - هو الأساس في القدرة على فهمها. وقد يشرح هذا استغلال مصورين مابعد حداثيين عديدين، المتكرر الساخر لصور وسائل الإعلام، بشكل خاص: فلا حاجة هناك إلى معرفة تاريخ الفن كله لفهم نقد الأشكال التمثيلية

(14) Graham W. J. Beal, «A Little History,» in: *Second Sight: Biennial IV: San Francisco Museum of Modern Art, 21 September-16 November 1986*, Foreword by Henry T. Hopkins (San Francisco: The Museum, 1986), p. 9.

هذه، فكل ما عليك أن تفعله هو أن تنظر حواليك. غير أن بعض الفنانين يريد أن يوظِّف الباروديا لاستعادة تاريخ ذلك الفن العالي، أيضاً، ولإعادة إنشاء إستراتيجيات الحاضر التمثيلية وتلك التي تنتمي إلى الماضي، بغية نقدهما معاً. وكما وصفت مارتا روزلر الوضع:

«يسمح الاقتباس [أو ما كنت قد دعوته الباروديا] في فترات تاريخية مفصلية حاسمة، بدحر الاغتراب، وبإعادة الارتباط القويّ بتقاليد غامضة. ومع ذلك، فإن تصعيد ماضٍ مجهول أو مهمل يؤكد على انفراق مع الماضي المباشر، وعلى انقطاع ثوري في مجرى التاريخ المفترض، هدفه تدمير مصداقية المكتوبات التاريخية السائدة - لصالح وجهة نظر الخاسرين المعروفة اسماؤهم في التاريخ. وإن احترام الاقتباس قادر على أن يشير إلى تصميم مقوٍّ وتوحيدي، وليس إلى محو الذات»[15].

وكما سوف نرى في الفصل التالي، فإن تحدّي روزلر للتاريخ الاجتماعي والاقتصادي عبر السخرية من تاريخ التصوير الفوتوغرافي، يقدّم طريقة جديدة لتمثيل «الخاسرين المعروفة أسماؤهم في التاريخ». وإن النجاح المالي والفني للفن الوثائقي الأميركي في ثلاثينيات القرن الماضي مقابل حالات الفقر والتعاسة المستمرة في مواضيعه، هو جزءٌ من السياق التاريخي الذي تستحضره الباروديا في مسلسل روزلر (The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems).

تختار باربرا كروغر أن تستغل صور وسائل الإعلام وتوظِّف تورّطها الشكلي بالإستراتيجيات التمثيلية الرأسمالية والأبوية لكي تبرز عناصر النزاع عبر التناقضات الساخرة. وهي تؤكدِّ على أن الباروديا

(15) Martha Rosler, *3 Works* (Halifax, NS: Nova Scotia College of Art and Design, 1981), p. 81.

تسمح بوجود مسافة ونقدٍ، بخاصة، لأفكار مثل «القدرة، والأصالة، والتأليفية، والملكية»[16]. وهناك أعمال معينة لفنسنت ليو (Vincent Leo) قد تبدو أشكالاً متنوعة مشتقة أو باستيش (Pastiches) لعمل روبرت فرانك (Robert Frank)، والحق أنها كذلك، **فهي عبارة عن** ملصّقات إعادة إنتاج مقصوصة من كتاب الصور المعروف لفرانك، وهو (*The Americans*). وقد قيل، إن لمثل هذا اللعب الساخر سياسته التمثيلية المعقّدة الخاصة: فهو يشير إلى فِرَق المصورين المعاصرين الذين يقلّدون بلا تفكير الأيقونات المعترف بها وتقانياتها، وهو يدمِّر أسطورة الأصالة في الفن وسحريّته، وهو يعمل على استعادة تاريخ التصوير الفوتوغرافي بواسطة استعمال الماضي كما هو حجارة بناء للحاضر، وهو يعلِّق، حرفياً، على المكانة المعترف بها لمصورين مثل فرانك داخل مؤسسة الفن[17].

إن الباروديا في الفن مابعد الحداثي **هي أكثر من مجرد علامة** على التفاتة الفنانين واحدهم **لأعمال الآخر ولفن الماضي، فقد تكون** الباروديا متورِّطةً بالقيم التي تنشئها **وبتدميرها أيضاً، غير أن التدمير** يظل هناك: فسياسة التمثيل الساخر **مابعد الحداثي ليست مثل** استعمال معظم فيديو موسيقى الروك **(Rock) لاشاراتٍ لأنواع من** الأفلام أو النصوص، فهذا ما يجب أن يدعى **تقليداً لعمل فني سابق** (Pastiche) أي تقليد ساخر لعمل فنّي سابق بحسب تعريف جايمسون، ففي الباروديا مابعد الحداثيّة، تظل ازدواجية سياسة الانتهاك المسموح به غير منقوصة وكما هي: فلا وجود لحلّ ديالكتيكي أو تعويض عن التهرّب من التناقض في الخرافة القصصية،

(16) Barbara Kruger, «Taking» Pictures: Photo-Texts by Barbara Kruger,» *Screen*, vol. 23, no. 2 (1982), p. 90.

(17) Solomon-Godeau, «Photography After Art Photography,» p. 83.

أو الرسم التشكيلي، أو التصوير الفوتوغرافي، أو الفيلم.

الفيلم مابعد الحداثيّ؟

يوصِّف وليام سيسكا (William Siska) في مقالته (*Metacinema: A Modern Necessity*) «السينما الحداثوية» بأنها نوع جديد من الانعكاسية الذاتية يتحدى أفلام هوليوود (Hollywood) التقليدية المختلفة في ما يتعلق بصناعة الفيلم التي استبقت الفكرة الواقعية الصحيحة المتعلقة بشفافية البُنى القصصية وأشكال التمثيل، مثل: (*Sunset Boulevard*)، و(*Day for Night*) و(*Singin' in The Rain*)[18]. ويقول مناقشاً إن المعارضة «الحداثوية» لهذا تتَّخذ شكل الإلحاح على عدم الانتقالية الشكلية من قِبَل مثل هذه التقانيات، باعتبارها انقطاعاً في سلسلة السببيّة التي تعتمد عليها الشخصيات والعقدة، والتقطيع المكاني أو الزماني، أو إدخال «أشكال غريبة ومعلومات» (286). والأمثلة تشمل (W. R.) و(*Persona*) و$8\frac{1}{2}$. غير أن السؤال هو، ماذا يحصل عندما يكون الشكل «الغريب» الذي أُدخل باروديا؟ وماذا، إذا كان الإدخال الواعي لذلك «الغريب» هو نفسه تعرّض للسخرية؟ وماذا يحدث عندما نجد (*Stardust Memories*) لوودي آلن (Woody Allen) ساخرة ومتحدّية $8\frac{1}{2}$ لفيليني (Fellini)، ولو باحترام؟

وربما يكون الذي يحدث هو شيء علينا أن نُضفي عليه صفة مابعد الحداثيّ، شيء له العلاقة نفسها بماضيه الحداثوي كما يمكن مشاهدته في الهندسة المعمارية مابعد الحداثية اليوم، وهو: وعي

(18) William C. Siska, «Metacinema: A Modern Necessity,» *Literature/Film Quarterly*, vol. 7, no. 1 (1979), p. 285.

محترم بالاستمرارية الثقافية ـ إذا تحول إلى إشكاليه ـ وحاجة إلى التكيّف وفقاً للمطالب الشكلية المتغيرة والأحوال الاجتماعية من خلال النزاع التهكمي مع سلطة تلك الاستمرارية. وبهذا المعنى يكون العمل مابعد الحداثيّ أقل جذريّة من الحداثوي، فمابعد الحداثيّ، وبإرادته، هو أكثر تصالحياً، وأكثر ازدواجيةً أو تناقضاً، فهو يستغل ما مضى ويدمِّره في الوقت نفسه، أي ما كان حداثوياً وتقليدياً، كليهما.

والباروديا ذات حضور كلّي في الفيلم المعاصر وهي ليست متحدية دائماً، في شكلها، فالباروديا تستطيع أن تشير إلى استمرارية مع تقاليد صناعة الفيلم (مع وجود فرق في التهكم، اليوم): ففيلم (*Witness*) يعيد كتابة فيلم (*High Noon*) لجهة وصف بنيته (ضابط القانون الذَّكر/والمرأة المسالمة)، حتى أنه يحاكي لقطات فردية (مثل أشرار في الطريق)، لكنه يضيف تهكماً يختص بازدياد (وليس، كما يتوقع، تناقص) تزييف (Ruralization) العالم الحديث، على الأقل بمفردات مجتمع الأميش (Amish). ومثل ذلك (*Crossroads*)، التي هي إعادة كتابة (*Leadbelly*) لجهة موضوعه وبنيته الشكلية، لكن بمفردات خرافية مع فروق تبرز علاقة جماعة عرقية بالأغنية البطيئة الحزينة ذات نغم الجاز، ومع أن الفيلمين الموسيقيين يعملان في الإطار التاريخي نفسه، [إذ تظهر تسجيلات ألان لوماكس (Allan Lomax) وفولكوي (Folkway) بشكل بارز في العقدتين]، فإن لمشهد الاعتراض الجديد، وفي ذروته التصاعدية، فروقات ساخرة مهمة: فهو ينقر على القيثارة الكهربائية مقابل القيثارة الصوتية السمعية (التي كانت، أصلاً، ستة أوتار مقابل اثني عشر وتراً) ويضيف مقداراً وافياً من التحدّي الفاوستي (Faustian).

وهناك طريقة أخرى للتكلم على مفارقات الباروديا السياسية

تَمْثُلُ في النظر إليها كتمثيلٍ غير متعدٍّ ومتناقض تناقضاً ذاتياً (مثل فيلم يستدعي فيلماً) هو، أيضاً، يستغل قوة التعدّي لخلق التطابق مع المشاهد. وبكلمات أخرى، هو يزلزل الأيديولوجيا المسيطرة ويضعها في الوقت ذاته عبر استجوابه المشاهد (العلني الواضح) كذات في الأيديولوجيا وكموضوع للأيديولوجيا[19]. كما أنني ذكرت، عن طريق المناقشة، في فصول أخرى، أن مسألة علاقة الأيديولوجيا بالذاتيّة هي مسألة مركزية بالنسبة إلى مابعد الحداثية. وإن التحدّيات للمفهوم الإنساني المفيد وجود فرد مستقل، ومستمر، وغير متناقض (والذي يشارك أيضاً، وبطريقة متناقضة، بجوهر إنساني شامل عام) قد صدرت من جميع الجهات، اليوم: من النظرية ما بعد البنيوية الفلسفية والأدبية، ومن الفلسفة السياسية الماركسية، والتحليل النفسي الفرويدي ـ اللاكاني (Freudianl/ Lacanian)، وعلم الاجتماع، وميادين كثيرة أخرى. كما أننا رأينا أن التصوير الفوتوغرافي والقصة الخرافية ـ وهما شكلان فنيان لهما علاقة معينة مع الفيلم ـ قد شاركا في هذا الشك بطبيعة الذاتية وتشكلها، ففي حين بحثت الحداثوية في تأسيس الخبرة في الذات، كان تركيز مابعد الحداثيّة على الذات الباحثة عن التوحّد وسط التشرذم. وبكلمات أخرى، كان تركيزها (وتعريفها، بالنسبة إلى كثيرين) على الذاتية ما يزال ضمن الإطار الإنساني المسيطر، بالرغم من أن البحث القويّ عن الكلية ذاته يفيد بدايات ما يمكن أن يكون تساؤلاً مابعد حداثيّ أكثر جذريةً، وتحدياً جلبته ازدواجية الخطاب مابعد الحداثي. وبكلمات أخرى نقول: إن مابعد الحداثية تعمل على تثبيت وتدمير فكرة الذات المكتفية ذاتياً

---

(19) Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Translated by Ben Brewster (London: New Left Books, 1971), and Catherine Belsey, *Critical Practice* (London: Methuen, 1980), pp. 56-84.

والمتماسكة على أنها مصدر المعنى أو العمل.

فلتفكِّرْ بفيلم مثل **زيليغ** (*Zelig*) لوودي آلن، وبتناصه الساخر والذي يشتمل على مسلسل أفلام تاريخية فعلية، ووثائق وأفلام معينة أخرى، من (*Citizen Kane*) إلى (*Reds*)، فالباروديا تشير في الوقت نفسه إلى النص السينمائي وإلى ما وراءه، إلى تشكل الذات الأيديولوجية بواسطة أشكالنا التمثيلية الثقافية المختلفة، فقد كان زيليغ معنياً، وبصورة مركزية، بتاريخ سنوات ما قبل الحرب وسياساتها، التي صار زيليغ الحربائي المتقلّب الرمز الساخر لها. وهناك شخصيات تاريخية واقعية «توثّق» و«تثبت مصداقية» زيليغ في الدور الرمزي: فقد صارت نزواته الغريبة نموذجه. غير أن السؤال هو: ماذا يعني أن يكون رمزاً لشيء عندما لا يريد ذلك الشيء إلاّ أن يكون شيئاً غير ما هو عليه؟ أما جواب النصوص التاريخية المترابطة، فيتضمن هذا التناقض: لقد كان لزيليغ باعتباره يهودياً اهتمام خاص (وهو سخرية تاريخية) في الانسجام، وفي أن يكون غير ما هو كائن ـ كما نعرف من التاريخ اللاحق. وبكلمات أخرى نقول، كان هذا أكثر من مجرد استيعاب القلق من قِبَل آلن: فتاريخ محرقة اليهود من قِبَل النازيين (Holocaust) لا يمكن أن ينساه مشاهد الفيلم، المعاصر، ولا تاريخ تمثيل الذات في السينما. إن تاريخ الذات المتغيرة على الدوام، وغير المستقرة، والمقتلعة من مركزها، والممزَّقة، هو باروديا لذات الأفلام التقليدية في السينما الواقعية، وأيضاً، للبحث الحداثوي عن توحّد الشخصية وكلّيتها. والكلّ الوحيد الذي يمكن الحصول عليه، هنا، هو صورة الوحش الإعلامي التي يصنعها الناس عن بطل القصة المتقلّب. الفيلم **زيليغ** هو «عن» تشكيل الذاتية، ذاتية المشاهد والذاتية التي يخلقها المشاهد ـ النجم السينمائي كلاهما.

هذا النقد من داخل مؤسسة إنتاج الأفلام وتاريخها هو جزءٌ مما

هو مابعد حداثيّ في عمل آلن، وهو: مركزه المزدوج الداخلي ـ الخارجي، فهو عبر السخرية، يستعمل ويسيء استعمال الأعراف المسيطرة لكي يؤكد على عملية تشكيل الذات وإغراءات الانصياع السهل لقوة الاستجواب. وهو يشك بطبيعة «الحقيقى» (Real) وعلاقته بالبكرة التي تدور (Reel)، عبر سخريته والتمثيلية الميتاسينمائية. هذا الاستنطاق الارتيابي يصير أكثر علانيةً في (*The Purple Rose of Cairo*)، حيث الحياة الحقيقية ودورانها يمتزجان في تهكم واعٍ وعياً ذاتياً. ولا يغفل هذا النوع من المابعد حداثي عن جاذبية ذلكَ الكلّ الحداثوي الإنساني، والواقع، أنه يستغله. غير أن الاستغلال يحصل باسم معارضة القيم والمعتقدات المبني ذلك الكل عليها ـ مع التوكيد على فعل البناء ـ عبر التمثيل. لقد أصبح عرض عملية التشكيل الخاصة بالسرد القصصي والتمثيل البصري، وليس الذاتية فقط، قوام الميتاسينما اليوم. وإن النسخة المابعد حداثية لهذا النوع من الانعكاس الذاتي تلفت إلى أعمال الإنتاج والتلقي ذاتها المتعلقة بالفيلم، ففي (*The Stunt Man*) لريتشارد راش (Richard Rush) يُجلَس المشاهدون في الوضع عينه (التأويلي) مثل البطل (Protagonist)، كما تُوظَّف أعراف صناعة الفيلم (وبكفاءة لتبلغ نهايات دراماتية ومحيّرة ومشوّقة) وتُجتث، أي تُعرّى كأعراف، بطريقة واعية ذاتياً. هذا التركيز على ما يمكن أن ندعوه البيان هو من نموذجيّة الفن مابعد الحداثي عموماً، مع وعيه الواضح بأن الفن يُنتج ويُتلقّى في سياق اجتماعي، وسياسي، وإستطيقي أيضاً. إن (*The Mozart Brothers*) لسوزان أوستن (Suzanne Osten) تعطينا معنى مفيداً عن تعقيد سياسة تمثيل الباروديا، فقد قام إيتيان غلايسر (Etienne Glaser) بدور والتر (Walter)، وهو مدير أوبرا أراد أن ينجز أوبرا موزارت (Mozart)، وهي **دون جيوفاني** (*Don Giovanni*) كسلسلة من مجموعة ارتدادات فنّية معدّة للتمثيل في مقبرة، أما إتيان غلايسر، فهو المشارك

بالكتابة، ومدير أوبرا أيضاً، فقد قام بمثل هذا الإنتاج تماماً. وفي هذا الفيلم الذي يدور على تدريب على الأوبرا، نشاهد مديرة امرأة تنتج فيلماً وثائقياً عن والتر. وهنا لفتتنا آلة التصوير التي كانت معها ونظرتها النسوية، وعلى فترات، وهي تحوِّل سياسات تمثيل الجنس كلها إلى إشكالية: المتعلقة بصناعة الأفلام، وعمل الأوبرا، والتوثيق؛ فهذا فيلم سينمائي عن شركة إنتاج أوبرا سويدية تنتج نسخة غير تقليدية، بالمعنى الكامل، عن أوبرا موزارت المشهورة.

أما الغضب الاستنكاري الذي واجه قرارات والتر الإدارية المضادة للقواعد المعمول بها فقد صدر عن المغنين، والأوركسترا، وإداريي المسرح، ومدربي الصوت، وفريق المسرح، وباختصار، عن كل من عمل ضمن أعراف موزارتية معينة واعتبرها بمثابة «عقيدة ثابتة» ـ «أي ما قصده موزارت». وعلى كل حال، ظل الظهور الغريب غير المتوقع للمؤلف نفسه يؤكِّد لوالتر أن العرف ـ وليس الأوبرا بحد ذاتها ـ هو المملّ، وأنه، حتى لو كره الناس إنتاجه، فإنهم، وهذا أقل ما يمكن أن يحصل، سيستجيبون استجابةً عاطفية نحوه، فالكراهية ليست نقيض الحب، وإنما اللامبالاة نقيضه، ففي مشهد يذكِّر، بطريقة ساخرة، بباروديا الأوبرا الشعبيه (Volksoper) في دون جيوفانّي (*Don Giovanni*) في الفيلم (*Amadeus*)، يظهر شبح موزارت في المرآة بينما كان والتر يأكل ويشرب مع منظفي المسرح وعمّاله الذين كانوا يغنون بقوة وبصوت عالي الطبقة تقاطع زرلينا (Zerlina) مع ماسيتو (Masetto). وكان موزارت يبتسم مبتهجاً بسعادتهم المرحة الصادقة بموسيقاه، حتى ولو أنها لم تغنَّ بأي طريقة أو مكان تقليديين.

أما أكثر الأمثلة تعقيداً عن كيفية عمل التمثيل الساحر في الفيلم، فهو في الموازاة البنيوية بين الأوبرا والفيلم السينمائي:

فأعضاء فرقة الأوبرا يعيشون خارج عواطف الأوبرا، وتفاصيل عقدتها أيضاً. والتر المحبّ النساء هو، وبلا شك، دون جيوفاني الحديث، أما دونا إلفيرا (Donna Elvira) المنتقمة في هذا الإنتاج، فتغنيها زوجةُ والتر السابقة، وهي امرأة قوية ومندفعة، وهي ما تزال تحبه - بالرغم من نفسها. ويطلق مساعد والتر الموسيقي على نفسه اسم ليبوريلو (Leporello)، وفي موضع ما يُبدّل قمصانه، هذا إن لم يكن يبدّل معاطفه وقبّعاته، مع جيوفاني/ والتر. ويهين والتر المغني الذي يقوم بدور دونا آنا (Donna Anna)، التي ليس لها والد لكي يثأر لشرفها (الغنائي) الوضيع. غير أن لها شخصية أم، هي معلمتها التي تهاجم والتر بمظلتها التي تشبه السيف. كذلك، لم يكن ليبوريلو هو الذي أخبر دونا إلفيرا عن غزوات دون (Don) النسوية الكثيرة، وعاملة الاستقبال في المكتب هي التي تخبر المغنية التي اتخذت صورة دونا إلفيرا عن زوجات والتر الأخريات وغزواته الغرامية. بعدئذٍ، تحذِّر الزوجة السابقة نفسها المرأة مديرة الفيلم من خيانة والتر، لكن هذه ليست زرلينا (Zerlina) البريئة التي حذّرتها دونا إلفيرا وحمتها: فقد كانت المرأة المديرة تثير الإغراء وتُثار بالإغراء.

ومن المؤكّد أن يكون (*The Mozart Brothers*) قد قدم سياقات ساخرة أخرى: فهو كفيلم سويدي عن أوبرا موزارتية، لا يمكنه أن يتجنب تذكّر (*The Magic Flut*) لبرغمان (Bergman)، الذي يشترك معه بمشابهات تختص بالانعكاس الذاتي بلغة المسرح، وأيضاً بلعبه بأعراف التمثيل الواقعي الشفّافة، عادةً. وقد يكون تجهيزه المسرح في الوحل والماء هو تعليق على فيلم البندقية (*Venetian*) التمثيلي الغنائي المشهور للوزي (Losey) ذي الترتيبات المسرحية المائية الجميلة. وإن السخرية الأخيرة في كل هذه الباروديا والانعكاس الذاتي تَمْثُلُ في أننا لم نعد نسمع أو نرى الإنتاج المخطط له. أو هل

نسمع ونرى؟ فقد رأينا من خلال العمل التدريبي وتفاعلات المغنين، نسخة كاملة ومنقولة بطريقة ساخرة عن (*Don Giovanni*)، هي نسخة غير تقليدية كما تصورها والتر، على الأقل. وتبدو الأفلام المصنوعة من قصص مابعد حداثية مفتوحة على تعقيدات الباروديا المرجعية، ففي حين يشمل كل تصوير سينمائي للسرد القصصي صداماً بين نظامين للتمثيل مختلفين جداً، فإننا نجد في الشكل مابعد الحداثي مستويات من التعقيد إضافية، فقصة فاولز وهي امرأة الملازم أول الفرنسي، وبخواصها التي تشمل السرد الانعكاسي الذاتي القوي، والتناص الساخر الكثيف (للقصص الفيكتورية الخاصة وللأعراف العامة كليهما) كان لا بدّ من نقلها سينمائياً لتغيير تركيزها القصصي الشديد إلى تركيز سينمائي.

وهناك مثل آخر هو قصة مانويل بويغ (Manuel Puig) (*Kiss of The Spider Woman*) حيث نجد التهكمات في أشكال التمثيل اللغوي الساخرة لمولينا (Molina) والخاصة بالأفلام، فقد لزم أن توضع بصرياً أمام المشاهد، بينما يستمر سردها لرفيق مولينا في الزنزانة ڤالنتين (Valentin). وقد اختصر عدد الأفلام المحكية في القصة اختصاراً كبيراً في الفيلم من غير أن يقع خسران في وظيفة وأهمية العملية التمثيلية ذاتها. وكما رأينا، نقول، علاوة على ذلك، إن التهكم في الباروديا المتعلقة بمحيطات النص والطويلة والتي كانت على شكل هوامش ملأى بمراجع معلومات تحليلية نفسية موثوق بها (والتي لا تشرح شيئاً عن الذاتية التي يفترض أن تلقي الضوء عليها)، ذلك التهكم كان لا بدّ من اكتماله عبر تفاعل الشخصيات.

في هذه الأفلام وأفلام أخرى غيرها، ليست الباروديا شكلاً من أشكال نرجسية احترام الذات أو ما نجده في إشارات الفكاهة المختارة التي ينتجها المديرون المدرّبون في مدارس الفيلم. إن النقل

المعقَّد للفن الفرنسي العالي في (*Carmen*) لكارلوس سورا (Carlos Saura) (أوبرا (*Bizet*) ونص (*Mérrimée*) الأدبي) إلى الفلامنكو الإسباني قدم مثلاً جيداً عن نوع النقد السياسي الذي يقدر عليه التمثيل الساخر. وتاريخياً ليس الفلامنكو، الموسيقي والراقص، هو الذي ينتمي للفن العالي، فهو الفن المحلّي والشعبي الخاص بالفقراء والمهمشين اجتماعياً. وفيلم سورا (Saura) هو حول العلاقة بين التقاليد الحاضرة والماضية للفن الإسباني الشعبي وثقافة الفن العالي الأوروبية (بمجذوبيتها لما هو غريب دخيل مكبَّر).

وهذا الفيلم هو، على كل حال، مثل **امرأة الملازم أول الفرنسي**، فيلم مابعد حداثيّ في ازدواجياته الحوارية، فهو في نصّه واعٍ للحدود بين الأنواع، وأخيراً، بين الفن والحياة - ويتحداها -، فشبّاك الستديو الذي بمساحة الجدار والمطلّ على العالم الخارجي مستور بستائر، والأداء التمثيلي يستمر خلف تلك الستائر. والأداء الذي يذكّر بالأداء في (*The Orchestra Rehearsal*) لفيليني، هو وثائقي على شكل موسيقى وتدريب على خرافة. ويضاف إلى هذا الانعكاسية البنيوية للعقدة حيث يبدأ الراقصون بتمثيل الغيرة والعاطفة الانفعالية القصصيتين - في حياتهم الخاصة -. وحقيقة عدم قدرتنا كمشاهدين، وفي أغلب الأحيان، أن نحدد ما إذا كنا نشاهد الخرافة أو العمل الحياتي الحقيقي للراقصين، يُبرز العمل التمثيلي المزدوج الحدّ للفيلم. وإن الانعكاسية الذاتية **لكارمن** تثير مسألة أخرى ذات مغزى أيديولوجي، وهو: أن هذا فيلم عن إنتاج الفن، وعن الفن كتمثيل مستمدّ من كلمات وموسيقى آخرين، لكن بعد ترشيحه لتصفيته في خيال شخصية الفنان، وهو بيغماليون الذّكر الذي يريد أن يتّخذ الواقع - امرأةً وراقصاً - صورة الفن ويصير كارمن الخاصة به. وإن عملية تشكيل الذات، هنا، تقع

في أساس علاقة القرابة بين الذات والخضوع.

إن وجهة النظر المسيطرة المتعلقة بالباروديا مابعد الحداثية المفيدة بأنها تافهة، ومتفِّهة التي عرفناها سابقاً، نجدها، أيضاً، في ميدان نقد الأفلام، فهذا جايمسون يناقش قائلاً إن الباروديا في الأفلام، مثل (*Body Heat*) أو (*Star Wars*) هي علامة هروب حنينيّ، هو «سجن الماضي» عبر الباستيش الذي يمنع مجابهة الحاضر. وفي نفس الوقت، رأينا جايمسون يتفجّع على خسراننا حسّ التاريخ في فن اليوم، فهو يرى الفن الساخر مجرد نرجسية، و«كاتهام شديد لرأسمالية المستهلك ذاتها - أو، على الأقل، علاقة محذِّرة ومَرَضية لمجتمع صار عاجزاً عن التعامل مع الزمن والتاريخ»[20]. وعلى كل حال، نقول إن **زيليغ وكارمن وامرأة الملازم أول الفرنسي** وأفلام مابعد حداثية أخرى تتعامل حقيقةً مع التاريخ، وهي تفعل ذلك **بطرق تهكمية، لكنها ليست** غير جدّية إطلاقاً. وقد تكون المشكلة **عند جايمسون أنها لا تتعامل مع التاريخ** الماركسي: **فقلّما يوجد في هذه الأفلام فكرة** طوباوية إيجابية عن التاريخ وإيمان إشكاليّ **بسهولة الوصول** إلى «المرجع الواقعي» للخطاب التاريخي.

عوضاً عن ذلك، هي تفيد عدم وجود إمكانية، لدينا، للوصول المباشر والطبيعي إلى «الواقع» الماضي اليوم: فكل ما نقدر عليه هو معرفة - وإنشاء - الماضي من آثاره، وأشكاله التمثيلية. وكما سبق أن رأينا تكراراً، نقول، سواء أكانت هذه وثائق، أو بيانات شهود عيان،

(20) Fredric Jameson, «Postmodernism and Consumer Society,» in: Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press, 1983), p. 117.

أو مسلسل واحد أو أكثر من أفلام وثائقية، أو أعمال فنية أخرى، فإنها تظل أشكالاً تمثيلية، وهي وسائلنا الوحيدة إلى الماضي. إذاً، إن ما يتفجّع له جايمسون هو فقدان معنى في تعريفه الخاص للتاريخ، بينما يستبعد نوع التاريخ الوحيد الذي نقدر على معرفته بوصفه حنيناً حزيناً، وهو: تاريخ تناصّي جائز ومتواجد بصورة حتمية. أما شطب هذا التاريخ بوصفه باستيش وحنيناً حزيناً إلى الماضي ثم الرثاء بالقول إن نظامنا الاجتماعي المعاصر «قد بدأ يفقد قدرته على الاحتفاظ بماضيه الخاص، وإنه بدأ يعيش في حاضر دائم»[21]، فيبدو مشكوك الصحة، فإن الفيلم مابعد الحداثي (والخرافة) مهووس بالتاريخ وبكيفية معرفتنا، اليوم، بالماضي، فكيف يمكن أن يكون هذا «إضعافاً للتأريخية»[22]؟

وأنا أكتب، كما أفعل، في سياق أنجلو ـ أميركي، اعتقد أن إدانة جايمسون الشاملة لهوليوود لتورّطها الكلي بالرأسمالية (والمصنوعة في أكاديمية هي متورّطة مثلها)، هي وراء شكّه المتّسم بالتهكم والغموض، وهو الشك الذي أعماه عن رؤية إمكانيات طبيعة الباروديا الاعتراضية الإيجابية والنزاعية. والفيلم مابعد الحداثي لا ينفي تورّطه في أنماط الإنتاج الرأسمالية، لأنه يعرف أنه لا يقدر على نفي ذلك، فبدلاً عن ذلك، هو يستغل وضعه «في الداخل» لكي يشرع بالتدمير من الداخل، ويخاطب المستهلكين في المجتمع الرأسمالي بطريقة توصلنا إلى حيث نعيش، إن صحّ الكلام. والفرق بين الباروديا مابعد الحداثية والحنين ـ والذي لا أنكره، وللمرة الثانية، وهو جزء من ثقافتنا، اليوم ـ يَمْثُلُ في الدور المزدوج لهذا

(21) المصدر نفسه، ص 125.

(22) Fredric Jameson, «On Magic Realism in Film,» *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 2 (1986), p. 303.

التهكم، فلتقارنْ الضجر في (*Dune*) (التي تتناول الأمور بجدّية كبيرة) بتهكميّة (Star Wars) ولعبه بالأعراف الثقافية الخاصة بالتمثيل القصصي والبصري، أو العكس الثقافي الذي يقوم به (Tampopo) للفيلم الغربي التقليدي (مثل (*Shane*) ببطله الوحيد الذي يساعد الأرملة المحتاجة) «والفيلم الغربي سباغيتي» الإيطالي ليصيرا ما يمكن أن يسمى، حرفياً، «المعكرونة الشرقية المسطّحة»، فما تفعله الباروديا هو إحداث ما يسميه منظرو التلقّي «أفق التوقّع» من قِبَل المشاهد، وهو أفق مشكَّلٌ من أعراف معترف بها تخص النوع، أو الأسلوب، أو شكل التمثيل. وهذا يُزعزع، بعد ذلك، ويُعرّى خطوةً خطوة. وطبعاً، لم تكن مصادفةً أن يكون التهكم، غالباً، وسيلة نقل الهجاء الخطابية. حتى أن باروديا «خفيفة» نسبياً مثل (*Phontom of the Paradise*) لدو بالما (De Palma) تقدم تهكماً يعمل مع هجاء يتراوح هدفه ما بين تفضيل الذكر على الأنثى ـ مثل **حريم هيوغ هفنر** (*Hugh Hefner*) لسوان (Swan) مع محاكاة تهكمية لسوان (Du Côté de chez Swann) إلى استجواب النجم من قِبَل الجمهور ووُلوعه بالنهايات. وإن واسطة نقل هذا الهجاء هو باروديا متعدّدة: (*The Bird Man of Alcatraz*) (التي نُقلت إلى (*Sing Sing*)، وهو مكان أكثر ملاءمة لمغنٍّ ـ مؤلِّف)، و(*Psycho*) (وقد استبدلت السكين بمكبس، والضحية الأنثى بذكر)، و(*The Picture of Dorian Gray*) (وقد حصل تحديث اللوحة في شريط فيديو)، فبالرغم من الهزل الواضح فيه، فإن هذا فيلم عن سياسة التمثيل، وبصورة تحديدية، هو تمثيل الذات الأصلية والمؤصِّله بوصفها فناناً: لمخاطرها، وضحاياها، ونتائجها. والأعمال التناصّية الرئيسية وهي **فاوست**، والفيلم الأسبق (*The Phantom of the Opera*)، نقلت هنا إلى مصطلحات موسيقى روك (Rock music). هذا النصّ الساحر، بصورة خاصة، وهذا النصّ دون سواه، يمكنه أن يشرح مثل هذه التفاصيل، التي من دونه

لا يكون لها باعث، مثل نغمات الآلة العالية لافتتاحية عزف البيانو التي يؤديها بطل القصة. وباروديا فاوست صريحة أيضاً، لأن الشبح (The Phantom) كان يكتب قطعة موسيقية (Cantata) تتألف من قصة تغنيها فرقة (Chorus) تختص بالروك (Rock). وطبعاً، كان ميثاقه مع سوان (Swan) الشيطاني قد وقِّع بالدم.

إن باروديا متعددة وواضحة كهذه يمكن لها، وبطريقة متناقضة، أن تبرز سياسة التمثيل عن طريق تعرية، وبالتالي، تحدّي العرف، تماماً مثلما ألمح إليه الشكلانيّون الروس، فالوسائل الميتاسينمائية تعمل بنفس الطريقة، فمزج الخرافي والتاريخي في (*Cotton Club*) لكوبولا (Coppola) تنبه المشاهد ليدرك الحدود المؤسَّسة، ويرفض الفصل بين الحياة والفن فصلاً كبيراً أو المزج بينهما مزجاً كاملاً، وذلك لكي لا تفوتنا التورّطات عندما تحاكي أدوار مسرح النادي وتنذر بعمل العقدة الرئيسية، فعلى سبيل المثال، تُصوِّر رقصة ليلا روز (Lila Rose) ذات البشرة الفاتحة اللون مع ساندمان وليامز (Sandman Williams) ذي اللون الأعتم، على المسرح علاقتهما المعذَّبة، لأنها هي، وهي وحدها، يمكنها أن تمرّ في عالم أبيض، فحدود الأنواع الأدبية تماثل الحدود الاجتماعية بنيوياً (المحدّدة عنصرياً، هنا)، وكلاهما يستدعيان للحساب.

هذا التقاطع في الأنواع الأدبية الساخر بين أشكال الخطاب الخرافي والتاريخ يمكنه أن يعكس صورة اهتمام عام ومتزايد بالأشكال اللاخرافية منذ الستينيات. ونجد في الأفلام أعمالاً شعبية مثل (*The Return of Martin Guerre*)، و(أكثر منه تعقيداً) (*Amadeus*) يدعمان مثل هذا التأويل لتوجّه الكثير من الثقافة الجارية. غير أن فيلماً مثل (*Marlene*) لماكسيميليان شل (Maximilian Schell) يمكنه أن يقدّم باروديا النوع الوثائقي بطريقة سينمائية مابعد حداثية،

فهو يفتتح بالسؤال «من هي ديترش (Dietrich)؟» ويتبين أن السؤال لا جواب له. وإن التقصّي مابعد الحداثي لتشكيل الذات يتآلف، هنا، مع أحد الأشكال التي اتخذها تحدّى مابعد الحداثي للمعرفة التاريخية: وهو ذلك الذي يعمل في منطقة التاريخ الخصوصي، أي السيرة الذاتية. وإن قصصاً مثل (*Kepler*) لبانفي أو (*The Temptations of Big Bear*) لويب (Wiebe)، أو (*Legs*) لكينيدي (Kennedy)، كلها يعمل ليقدم صورة شخصية عن فردٍ، وتدمير أي ثبات في معرفة - أو تمثيل - تلك الذات أو اليقين بوجودها. وهذا ما تدور حوله (Marlene) أيضاً. وتظل ديتريتش، وهي الأكثر تصويراً، بعيدة عن المسرح، ولم يكن لها تمثيل بصري إطلاقاً، فلم تكن سوى صوت متشكٍ بِرَمٍ، وحضور مشاكسٍ محبّ للخصام.

وقد حول شِلْ (Schell) هذا لمصلحة مابعد الحداثي بتحويله إلى فيلم يحاول توثيق ذاتٍ غائبةٍ إرادياً، ذات ترفض أن تخضع لخطابات الآخرين وأشكال تمثيلهم لمدة أطول. ولدى ديتريتش نسخة خاصة عن حياتها، وهي، وفقاً لتوضيح الإطار الميتاسينمائي، نسخة خرافية، فهي تزعم، في موضعٍ، أنها تريد وثيقة بلا نقد: فما على شِلْ أن يفعله، هو أن يعرضَ صور السجلات، مثلاً، الخاصة بالقارب الذي وصلت عليه لأميركا. ومباشرة يقدم لنا شِلْ هذه الصور عينها، ويكون الأثر الحاصل مسلّياً وموحياً: فقد يكون السجلّ حقيقياً لكنه لا يخبرنا عن الموضوع إلا قليلاً. وصورة ديتريتش التي تبرز، هنا، هي صورة امرأة تناقضات، جدّية لكن عاطفية، مشوّهة لسمعتها لكن متكبرة، ورافضة كل عملها، تقريباً، بوصفه نفاية لكن تتحمّس بمراقبة شِلْ في (*Judgment at Nuremburg*). والفكرة المستفادة هي أن الذاتية كلها منقسمة انقساماً جذرياً مثل هذه، إذا ما فحصناها عن كثب، وأن التمثيل المثالي الإنساني لفرد كلّي موحَّد،

إنْ هو إلاّ خرافة ـ خرافة لا تقدر حتى الذات (أو كاتب سيرتها) أن تبنيها بنجاح. وكان قنوط شِلْ من هذا ومن الصعوبة الشديدة لعدم وصول ديتريتش إلى آلة تصويره، فقد كان بإمكانة أن يحرِّر أفلامها كما يرغب تماماً (وقد شاهدناه يفعل ذلك)، لكنها ظلت تتملّص وبقيت متناقضة إلى الأبد.

(*Marlene*) هو فيلم أودّ أن أطلق عليه اسم استجواب ميتاسينمائي مابعد حداثي ساخر. وخطابه المتناقض دائماً والمزدوج يلفت انتباهنا إلى مسألة البناء الأيديولوجي ـ عبر التمثيل ـ للذاتية، وطريقة معرفتنا بالتاريخ، الشخصي والعمومي كليهما. وقلّما وُجدت أفلام عملت على إثارة هذه المسائل الخاصة بحماسة قوية مثل ما حصل في (*A Zed and Two Noughts*) لبيتر غريناواي (Peter Greenaway) فكل شيء في هذا الفيلم صار مزدوجاً، بدءاً من الشخصيات إلى السخريات. وكان النصّ المتداخل الرئيسي هو التمثيل الواقعي («الفوتوغرافي») للوحات فيرمير (Vermeer) (وتقانيات إضاءتها التي حصلت محاكاتها المباشرة في تصوير الفيلم). غير أن هذا التناص الصريح نفسه صار إشكالية. وفي السرد القصصي للفيلم يوجد جرّاح اسمه فان ميغرين (Van Meegeren). وهذا الاسم هو، أيضاً، اسم ملفّق الحكايات الرئيسي عند فيرمير، وهو الرجل الذي نجح بإقناع غوبلز (Goebbels) (وبقية العالم) عن وجود أكثر من ست وعشرين لوحة موثوق بها لفيرمير، وهو العدد الذي كان مقبولاً. وكما في (*Chatterton*) لأكرويد، فإن الحقيقي والخرافي، أو الصحيح والمزيَّف لا يمكن فصلهما. وبواسطة حسٍّ شخصي بالخسران عند شخصية، فإن تاريخ النوع الإنساني كله يوضع في سياق التطوّر والانحطاط. وهكذا يصير تشارلز داروين (Charles Darwin) مؤرخاً بيولوجياً وقصّاصاً عبقرياً.

تبدو لي (*A Zed and Tow Noughts*) حالةً محدّدة، ومن ناحية

ثانية، حالة نهائية (Cas Limite) للفيلم مابعد الحداثي، فتحدياته لتوقعات المشاهد هي أكثر جذريةً من أيٍّ من الأفلام الأخرى التي ذكرتها. ومع أن تناقضاته لم تحلّ، فإنها وضعت بأسلوب متطرف، مع ذلك. والفيلم مابعد الحداثي، كما أراه، هو تسوويّ أكثر من ذلك، فتوتراته تترك بلا حلّ، عن عمد، وعن عمدٍ تظل تناقضاته متجليّة. وهي هذه الصياغة المزدوجة الثابتة ـ أي إدخال وتدمير الأعراف السائدة ـ التي جعلت بعض النقّاد يرفضون مثل هذه الأفلام كلياً، بينما هلّل لها آخرون بحماسة. ولا يمكن أن يحصل هذا التعارض إلاّ إذا شوهد أحد أطراف التناقض (أو قِيَم)، فعندئذٍ يمكن بسهولة وضع الازدواجية المضاعفة للترميز الساخر في عملية فكّ رموز واحدة، فالفيلم مابعد الحداثي هو ذلك الذي يريد أن يتحدى، بشكل تناقضي، الحدود الخارجية للسينما ويريد أن يطرح أسئلة (بالرغم من عدم تقديمه أجوبة إلا في ما ندر) حول دور الأيديولوجيا في تشكيل الذات وفي المعرفة التاريخية. وربما تكون الباروديا هي الاستراتيجية التمثيلية المناسبة لمابعد الحداثية، بصورة خاصة، وهي الإستراتيجية التي وُصفت، مرةً[23]، بأنها توظيف كتابات متوازية، وليس كتابة أصلية. وإذا كان علينا أن نبالي بالمعاني المتضمّنة في مثل هذا النموذج، فلا بدّ لنا من إعادة النظر بالعمليات التي بها نخلق ونعطي معنى لثقافتنا عبر التمثيل. وهذا ليس مما لا يُسِرّ ما يدعى ميلاً هروبياً حنينيّاً.

(23) Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983), p. 135.

الفصل الخامس

توتّرات حدود النصّ/ الصورة

مفارقات التصوير الفوتوغرافي

المنظِّرون الفوتوغرافيون مابعد الحداثيين، كما ممارسو التصوير الفوتوغرافي، مولعون في استعمال صورة «التداخل على الأطراف» لوصف أعمالهم. وبهذا هم يعنون الإشارة إلى ما يحدث عندما يتصادم المعادل الإستطيقي لأشكال تموّجات مختلفة، مثل: عندما يلقى حجران في بركة ماء، فإنهما يولِّدان تموّجات صغيرة تتلاقى، وعند نقطة التلاقي، يحدث شيء جديد ـ شيء مبني على الصور الفردية التي سبقته، ومع ذلك، فهو مختلف، واليوم، نجد أن فنانين فوتوغرافيين، مثل فيكتور بورغين، وباربرا كروغر ومارتا روزلر وهانز هاك، يعملون عبر أشكال «تموجيّة» متنوعة، مثل: الفن العالي، والإعلان، والتوثيق، والنظرية. والأمواج الصغيرة التي تصدر عن كل واحد منها، تتلاقى، فتحدث تغيرات يمكن أن تدعى مابعد حداثية.

ناقش بورغين قائلاً إن «الحافّة» أفضل من الهامش كمصطلح لوصف مكان العمليات مابعد الحداثي: فهو أكثر ديناميةً وبلا

مركز[1]، غير أنه، مهما كانت الكلمة المختارة لوصفه، فإن ذلك المكان هو، وبشكل واضح، يقع على حدود ما كان يعتقد، تقليدياً، بأنه أشكال منفصلة من الخطاب، إن لم نقل من الأنظمة. وإن اهتمامي الخاص في هذا الفصل هو في إنشاءات «الحافة» الفوتوغرافية تلك التي تجمع ما بين البصري واللغوي، ووسائل الإعلام والفن العالي، والممارسة الفنية والنظرية الإستطيقية، وبصورة خاصة، في المواضع التي تتشابك فيها هذه الأضداد الواضحة ويتداخل واحدها بالآخر وبأفكار «الفن» السائدة. إن الممارسة الفوتوغرافية تقوم باستجواب، كما أنها تعقّد، ولا تترك للمشاهد موضعاً للمشاهدة مريحاً. وهي تدخل الاضطراب في أفكار متعَلّمة عن العلاقات بين النص/ الصورة، واللافن/ الفن، والنظرية/ الممارسة - بإدخال أعراف كليهما (التي غالباً ما يكون مسلّماً بها) ثم بالتحرّي عن الحدود التي يمكن أن ينفتح عليها كل واحد منهما، ويُدمَّر، ويُبَدَّل بواسطة الآخر بطرق جديدة. هذا التوتّر الحدودي مابعد الحداثي النموذجي بين إدراج الأشياء وتدميرها، والبناء وتفكيكه - داخل الفن ذاته - يضع مطالب جديدة على النقّاد ووسائل مقاربتهم مثل هذه الأعمال. وإن أحد أكثر هذه المطالب إلحاحاً يشمل الاتّساق مع المعاني المتضمَّنة النظرية والسياسية لما كان ينظر غالباً إليه على أنه لعبة صيغ شكلية فارغة.

ولما كنت أعمل على تعريف مابعد الحداثية منطلقة من نموذج مبني على الهندسة المعمارية، قلت، إن الفن مابعد الحداثي الذي لَه أشكال أخرى هو الفن النقدي لما سبقه والمتواطئ معه، معاً. وعلاقته بالماضي الإستطيقي والاجتماعي الذي يقرّ علناً بأنه صدر

(1) Victor Burgin, ed., *Between* (Oxford: Basil Blackwell, 1986), p. 56.

عنه، هي علاقة تتصف بالتهكّم، ولو لم تكن بالازدراء، بصورة ضرورية. وهناك تناقضات أساسية تميّز تماسّه بالأعراف الفنية لكلا الإنتاج والتلقّي: فهو يطلب الوصول إلى الأشياء من غير تنازلٍ عن حقّه في نقد نتائج ذلك الوصول. وإن علاقة المابعد حداثية بالرأسمالية المتأخرة، والنظام الأبوي، والأشكال الأخرى من تلك القصص السيّدة (المشكوك بها، الآن) هي علاقة تناقضية: فلا ينكر المابعد حداثي تورّطه المحتوم فيها، لكنه يريد، أيضاً، أن يستخدم الموضع «الداخلي» لكي «يجرد» «المعطيات» «النافلة» من معناها في تلك الأنظمة العظمى. وهكذا، هو ليس حنينياً من النوع المحافظ الجديد، وليس ثورياً من النوع الجذري، لكنه من النوع التسووي بشكل لا مناص منه - وهو يعرف هذا.

لقد أوجزت مناقشتي لكي أبيّن سبب كون مكان عمليات المابعد حداثي النموذجي بين أشكال الفن التقليدي، حتى ولو بقي النظر إلى تجلياته على أنها مخفية في المتاحف الكبرى، وأيضاً، في الأمكنة البديلة. ومثلما يمكن للقصص مابعد الحداثية التي وضعها أمبرتو إيكو أو بيتر أكرويد أن تكون على قائمة أفضل المبيعات، كذلك تُعرض أعمال باربرا كروغر أو فيكتور بورغين في المعارض التجارية والمتاحف القومية. ولا يعني هذا أن أعمالهم ليست موضع جدل وأنها اعتراضية، وعن عمد، إذ هي - وبوضوح - تهدف إلى تجريد فكرة التمثيل كلها من طبيعيّتها في الفن العالي وأيضاً في وسائل الإعلام، وهي تنجح في عملها هذا، لكنها قامت بذلك دائماً من داخل الأعراف التي تريد تفكيكها وزعزعتها. لذلك، ظلت في متناول قطاع واسع من الشعب، وكان عليها أن تفعل ذلك إذا أرادت لرسالتها السياسية أن تكون فعّالة. وقد شكل جمعها اللغوي والبصري مفتاحاً إلى هذا الوصول، وهذه الفعالية.

في عام 1983 أشار تشكيل مجلة باسم **أشكال التمثيل** (*Representations*)، شارك في تحريرها مؤرخ فنّي وناقد أدبي، إلى الاعتراف، ليس بمزج نظامين، بل بأن النظرية والفن أو اللغوي والبصري ليسا خطابين منفصلين، كما تفيد مؤسساتهما التاريخية (وعلى الأقل، عندما تعتبر ممارسات ذات دلالة). هذا من جهة، ومن جهة ثانية، لا بدَّ لأنماط التحليل أن تتغير تبعاً لذلك: فكيف لا تنفصل الأشكال التمثيلية للفن (في الخطابات المتنوّعة) عن السياقات التاريخية، والثقافية، والاجتماعية التي يحدث فيها ذلك التمثيل - ويؤوَّل. وقد اعتبر التصوير الفوتوغرافي مهماً في عملية التجريد هذه منذ أوائل السبعينيات، وذلك، لفحصه دوره التاريخي في التوثيق، وأيضاً، لاستعمال الرسم التشكيلي للتقانيات الصورية الواقعية. والفن الفوتوغرافي مابعد الحداثي الذي يهمني، هنا، هو مهم لأسباب أخرى، أيضاً. هو نظري بوعي ذاتي، وهو فن «تصوير واقعي» «بإلحاحه على ضرورة اكتشاف بناء التمثيل وعمليته وتوضيحها في داخل الواقع الحاضر»[2]، سواء أكان في وسائل الإعلام الموجودة في كل مكان أو في فن المتاحف العالي.

كنت اقترح، وما أزال، أن التصوير الفوتوغرافي قد يكون الأداة مابعد الحداثية الكاملة، وذلك بطرق عديدة، لأنه يقوم على مجموعة من المفارقات الموجودة في صميم وَسَطه، وهي مفارقات تجعله ملائماً للمفارقات الخاصة بمابعد الحداثية، فعلى سبيل المثال، يمكن النظر إلى التصوير الفوتوغرافي مثل الصورة التي وضعها بودريار عن الصناعة الكاملة: فهو، وبالتعريف، مفتوح للنسخ، ولنسخٍ لا يحدّ. ومع ذلك، فإنه صار، أيضاً، بعد تقنينه من قِبَل

(2) Benjamin H. D. Buchloh, «Since Realism there was ...,» in: *Art and Ideology Catalogue* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), p. 10.

متحف نيويورك للفن الحديث (New York's Museum of Modern Art) (أو أكثر تحديداً، من قِبَل مدير التصوير الفوتوغرافي جون زاركوسكي (John Szarkowski) فناً عالياً: أي فردياً، وصحيحاً، وكاملاً وله «هالة» بنيامينية (Benjaminian). وعلى كل حال، نقول، إن هذه النظرة (الحداثوية تاريخياً) إلى التصوير الفوتوغرافي والتي تشبهه بالفن العالي، كما رأينا في الفصل الثاني، يجب أن تواجه، يومياً، الواقع الذي هو أن المصورين الفوتوغرافيين هم، أيضاً، في كل مكان في الثقافة الشعبية، بدءاً من الإعلانات والمجلات إلى لقطات تصوير العائلات في العطلات. وإن فائدته (سواء أكانت بلغة الشهادة الوثائقية أو الإقناع الاستهلاكي) تبدو في معارضة النظرة الشكلانية إلى التصوير التي تعتبره عملاً فنياً مستقلاً. وثمّة مفارقات أخرى تقع في صميم الوسط الفوتوغرافي: فمن العسير التسوية بين عين المصوِّر الذاتية المؤطِّرة وموضوعية تكنولوجيا آلة التصوير، والواقعية الشفّافة لتسجيلها. ومع ذلك، فقد مال الاتجاه في السنوات العشر الأخيرة، أو ما يقارب هذه المدة، نحو الارتياب بالحياديّة العلمية لتلك التكنولوجيا: «فلم يعد التصوير الفوتوغرافي نافذة مطلّة على العالم، ومن خلالها نرى الأشياء كما هي. إنه مصفاة ترشيح انتقائية عالية، وضعتها يدٌ معينة هناك، وعقل معين»[3]. والحق، أن عمل التصوير الفوتوغرافي مابعد الحداثي، بخاصة، يتحدى الموضوعي والذاتي، والتكنولوجي والخلّاق كليهما.

كما أن التصوير الفوتوغرافي مابعد الحداثي الذي غالباً ما يمزج اللغوي والبصري، هو متورِّط في جدلٍ آخر دار حول تعريف عملية «قراءة» الصور، لأنه يرى أن ما تشارك به صور التمثيل واللغة هو

(3) Douglas Crimp, «Pictures,» in: *Catalogue for Pictures, Artists Space* (New York: Committee for the Visual Arts, 1977), p. 62.

الاعتماد على صيغ محدَّدة ثقافياً يجري تعليمها. وهذا ما يجيب عن أسئلة مثل: أين؟ (ولماذا؟)، لا يمكن الفصل ما بين الأيديولوجي والإستطيقي في مابعد الحداثية، ولماذا يكون للتمثيل سياسته، دائماً، فلو كان يُنظر إلى الكلمات على أنها علامات. «عندئذ» يمكن النظر إلى ما وراء ما يسميه و. ج. ت. ميتشل (W. J. T Mitchell) «مظهر مضلّل للطبيعيّة والشفافية يخفي آلية تمثيل عشوائية، ومحرِّفة، وغير شفّافة، أي عملية تعمية (Mystification) أيديولوجية»[4]. وبالرغم من أن هذه الصياغة، بالذات، هي استفزازية، وعن عمد، فإنها تفيد في الإشارة إلى الحاجة للتعامل مع مفارقات شكل فني يحدث ويدمِّر طبيعيّته المفترضة وشفافيته، وهو يفعل ذلك لأهداف سياسية واضحة.

وهناك كثيرون يرون رأي بودريار أن التلفزيون، وليس التصوير الفوتوغرافي، هو الشكل النموذجي البارادايغمي (Paradigmatic) لمعنى مابعد الحداثية، لأن شفافيته تيسِّر الوصول المباشر إلى الواقع، كما يبدو. لكن، بما أنني، هناك، أعرِّف مابعد الحداثية بمصطلحات تناقضاتها، فإن وَسَط التصوير الفوتوغرافي المتناقض في داخله، يبدو أنه قابلٌ أكثر من التلفزيون ليكون نموذج مابعد الحداثية. وكما ناقشت مطوَّلاً سوزان سونتاغ وقالت «إن التصوير الفوتوغرافيَ يسجِّل ويسوِّغ على حدّ سواء، مع ذلك يسجن ويوقِّف، ويزيِّف الزمان، وهو «وفي نفس الوقت، يشهد على صحة الخبرة ويرفضها، وهو خضوع للواقع وهجوم عليه، وهو وسيلة استفادة من الواقع ووسيلة عزله»[5]. وفن التصوير الفوتوغرافي يعي هذه المفارقات كلها

(4) W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p. 8.

(5) Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977), p. 179.

ويريد استغلالها لكي ينتج استعماله التناقضي الخاص للأعراف وإساءة استعماله لها ـ ودائماً لهدف التحرير من الخطأ. وقد أعادت باربرا كروغر إلى الفن، بمواجهتها البصري مع اللغوي، وبأعمالها المقطوعة، ما اعتبره البعض قد كُسِفَ من قِبَل الشكلانية الفوتوغرافية الحداثوية: أي ماديّته، ومكانته كعلامة ذات دلالة، وبالتالي تمثيله السياسي الذي لا مفرّ منه، والذي لا يكون معترفاً به، عادةً، فهناك صورة فوتوغرافية ممزقة عن امرأة [ومن المحتمل أن تكون نموذجاً (Model)] تحدِّق في مشاهد، وسط سلسلة من النقاط البيضاء من بقايا حبوب وخرز من المجوهرات، وأضواء ستديو، وفوق هذه الصور المتناثرة (والمتكررة)، مع إمكانية قراءتها المتعددة، نقرأ الكلمات الآتية: «نحن دليلك الظرفي»، فهذا دليل مادي كما أنه ظرفي، لذاتٍ ممزَّقة عمداً، ولا تشكل كلاّ بأي حال من الأحوال. وقد تجسدت، وبصورة حرفية، تناقضات الأيديولوجيا.

عمل فيكتور بورغين، أيضاً، في أثره الفنّي، على استغلال وتصغير الفكرة عن التصوير الفوتوغرافي التي تصفه بأنه نسخٌ محاكاتي مُعاد، وهي النظرة التي تؤدي إلى ذلك المعنى عن صفة الصورة، كصورة، الذي مؤداه أنها مألوفة، وطبيعية، وممحية للذات. وتتحدى هذه الأعمال الفوتوغرافية/ النصيّة، أيضاً، وعن عمد، شمولية التجربة البصرية المتعديّة للتاريخ وهنا، يكون الخطاب الموجَّه إلى المشاهد (الضمني والصريح) هو خطاب محدَّد، وتاريخي، ويشير مباشرةً إلى الموانع الثقافية المختلفة التي يتعرض لها التأويل ـ والمعتمدة على الزمان، والمكان، والجنس، والعرق، والمذهب، والطبقة، والميل الجنسي، ففي (*Possession*) (والتي «عرضت» أيضاً كملصق إعلاني في شوارع مدينة نيوكاسل (Newcastle) على نهر (Tyne)، نشاهد صورة فوتوغرافية لرجل وامرأة متعانقين، وفوقهما نقرأ الكلمات: ماذا يعني التملّك بالنسبة

إليك؟ فهنا نجد أن السياستين البصرية واللغوية الجنسية تعاد صياغتهما بسرعة بمصطلحات اقتصادية في السطر السفلي للنصّ، فنقرأ: «7 في المئة من شعبنا يملك 84 في المئة من ثروتنا».

إن الرغبة في وضع سياقات، «وموضعة» تفاصيل التلقّي والإنتاج في تضادّ مع الكليات الإنسانية، هي عامة، في الفن كله والنظرية كلها، اللذين سأنظر فيهما هنا، فهما يبينان كيف أن خطر التصوير الفوتوغرافي يَمْثُلُ في شفافيته الواضحة، وأيضاً في المتعة التي يولّدها في المشاهدين من غير خلق أي وعي بعمله الإنشائي الأيديولوجي. إن وجه الشَّبه ما بين الفوتوغرافي والحقيقة الشاملة الأبدية والمتعة البريئة غير المعقدة، هو الذي يربط ربطاً ممكناً، ودائماً، الوَسَط الفوتوغرافي بالسلطة المؤسساتية، فهو يبدو أنه يعيد، وبسهولة، إنتاج تلك القصص العظمى في ثقافتنا. وقد يكون في هذا، سبب تحوّل العديد من المابعد حداثيين إلى إضافة نصوص لغوية، في داخل صورهم البصرية وعلى جوانبها. وليست المسألة في أن رولان بارت كان محقاً ـ في قوله إن التصوير الفوتوغرافي هو رسالة بلا رموز ـ فحسب، بل في أن النظرة العادية إليه هي كذلك، في هذا المجتمع الغارق في الصور.

إن هذه المركّبات المابعد حداثية تعمل بوعي على الإشارة إلى الطبيعة الرمزية للرسائل الثقافية، جميعها. وهي تؤدي ذلك بفضل كونها إعادة نظر صريحة: فهي تقدم رؤية ثانية، عبر رؤية مزدوجة، واضعة نظّارات التهكّم. وهكذا، يمكنها أن تكون نقدية حاذقة لأفكار الفن المتلقّاة وللإنتاج الفني: فليس ثمّة ما هو أبدي أو شامل أو طبيعي يتعلق بالتمثيل، هنا. وإن وَصْل النصّ والصورة يطرح أسئلة جديدة، غير أن هذه هي أيضاً الأسئلة التي ما فتئ التصوير الفوتوغرافي الجديد يطرحها منذ الستينيات، مثل:

«لماذا صورة كهذه وكهذه ذات مغزى؟ وكيف تفعل ليكون لها

مغزى؟ ولماذا يتطلّب مجتمع صوراً معينة في أوقات معينة؟ ولماذا تنشأ الأنواع في التصوير الفوتوغرافي؟ كيف ولماذا يحكم على صور معينة بأنها ذات قيمة إستطيقية؟ ولماذا ينتج المصورون الفوتوغرافيون صوراً، هي، بالإضافة إلى قدرتهم السحرية التقانية أو فطنتهم الخلاّقة، تقول شيئاً عن العالَم الاجتماعي؟ وما هي المعاني السياسية للتصوير الفوتوغرافي؟ ومن يسيطر على آلية التصوير الفوتوغرافي في المجتمع المعاصر؟»[6].

إنّ الفنانين مابعد الحداثيين وفنهم متورّطون في سياق تاريخي وأيديولوجي خاص ـ وهم أكثر من راغبين في الإشارة إليه.

وطبعاً، يحدِّد مثل هذا الموقف أحد الفروقات الكبرى التي رأيناها بين الحداثوية ومابعد الحداثية. لكن، بينما لا يمكن القول بأن أيّاً منهما هو لاسياسي، فإننا نجد في مابعد الحداثية قبولاً، وحتى عناقاً، للمفارقة المتعلّقة بحتمية تورّط الفن في «المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة»، وفقاً لقول جايمسون وإمكانية تحديه داخلياً. ولأن التصوير الفوتوغرافي، اليوم، هو الوسط الذي يعمل فيه الإعلان، والمجلات، وتقارير الأخبار ـ أي وَسَط الممارسات التجارية والمعلوماتية ـ، فلا يمكن رؤيته بالتعابير الحداثوية فحسب، كشكل مستقلّ، بل يجب أن يُقبل كمتورِّطٍ في ساحة اجتماعية مسيَّسةٍ محتومة.

وفن التصوير مابعد الحداثي يستعمل هذه الساحة، ويستعمل معرفة مشاهديه الثقافية (وتوقعاتهم)، ثم يوجهها كلها ضد نفسه، وضد المشاهدين أيضاً، فعلى سبيل المثال، باربرا كروغر تعطّل نظام

(6) Frank Webster, *The New Photography: Responsibility in Visual Communication* (London: Calder, 1980), pp. 4-5.

الفن العالي ذاته بتقديم مؤلّفات من النصّ/ الصورة في أشكال تختلف بالحجم والنمط بدءاً من لوحات إعلانات إلى بطاقات بريدية، ومن مساحات كبيرة (وغالباً ما تكون 6 × 10 أقدام) معلّقة على جدران المعرض إلى منتوجات معادة وصغيرة القياس بكثير نجدها في كتب الفن أو على القمصان من نوع T-Shirts. وفي انتحالها صوراً من الفن العالي والإعلامي العادي ثم «نقضها» بالتقليم الشديد وبفرض خطوط لغوية، تستعمل باربرا كروغر «تداخلاً على الجوانب» لأهداف سياسية صريحة وجديدة.

ولا بدّ لي من أن أضيف بالقول، إن اهتمامي، هنا، ليس في «النصوص المصوَّرة» في المجلّات أو في الكتب التي تؤالف بين النصوص والصور الفوتوغرافية، فالفن الفوتوغرافي مابعد الحداثي يختلف، أيضاً، عن المقالات المصوّرة في الصحافة، فكل عمل (أو سلسلة من الأعمال) هو في ذاته صورة (Photo) وكتابة (Graphic) كلاهما، لذا، كل مقاربة له يجب أن تكون إيقونولوجيّةً بالمعنى الحرفي، أي: يجب أن تهتم بإيقونة الفن (Icon) ومنطقه (Logos)، وكذلك بتفاعلهما. وهذا هو الفن الفوتو ـ غرافي (Photo-Graphic).

الساحة الأيديولوجية للتصوير الفوتوغرافي

يناقش بيل نيكولز (Bill Nichols) في الأيديولوجيا والصورة (*Ideology and Image*) قائلاً، إن الصورة البصرية شيء صامت بشكل من الأشكال؛ **فمعناها «رغم غناه، قد** يكون غير دقيق بمقدار كبير، وغامضاً، وحتى **خدّاعيا»**[7]. **لذا، فإن** إضافة نصّ لغوي إلى البصري في التصوير الفوتو- غرافي، **يمكن أن** ينظر إليه على أنه تكتيك موظّف

(7) Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), p. 57.

لتأمين معنى بصري. لكن، في هذا النوع من الفن مابعد الحداثي، مع ذلك، في حين أن علاقة النصّ بالصورة ليست مجرد زيادة، أو توكيد، أو تكرار، نجد أنّ النص لا يضمن مع ذلك وجود معنى واضح سلفاً، ووحيد. وقد كان رولان بارت[8] قد قال، إن إضافة رسالة لغوية إلى إيقونة (في الإعلان أو في صور الإعلام) قد تعمل كمرساة أو كبديل. وقد عنى بالمرساة أن النصّ يمكنه أن يسمي ويثبِّت المدلولات الممكنة للصورة، وبذلك يرشد عملية التطابق والتأويل. إن هذه الوظيفة القمعية (أو الضابطة، على الأقل) التي يقوم بها المكوِّن اللغوي معقدة، مع ذلك، تعقيداً واعياً في التصوير الفوتوغرافي: رغم أنّ حضور النص في ذاته، يمكن أن يوحي بهذه الوظيفة، فإن الكلمات الفعلية، تحوِّله ضد نفسه، عندما تُقرأ في علاقتها مع الصورة ـ كما كان الحال في لعبة المعنى المزدوج في (*Possession*)، **فهل العلاقة بين اللغوي والصوري في التصوير الفوتو ـ غرافي هي علاقة مبادلة حيث يكمّل النصّ والصورة أحدهما الآخر؟ والحق أن الأمر** ليس كذلك، ففي **(*We are Your Circumstantial Evidence*) لكروغر،** لا يوضح النصُّ الصورةَ، **فهو لا يضيف معلومات بيِّنة هي غير** واضحة في الصورة، **فهو تكملة دريدانية (Derridean)** وليس بديلاً. ومع ذلك، **فإن** ما ينجزه، **وفي** المقام الأول، هو تجريد طبيعة العلاقة بين البصري واللغوي وأي امتيازٍ تقييمي لأحدهما على الآخر، أيضاً.

وقد اقترح أحد المنظِّرين تبادلية بين البصري (كنصّ يُراد فكّ ألغازه) واللغوي (كظاهرة بصرية)[9]. وغالباً ما ينشأ من مثل هذه

(8) Roland Barthes, *Image Music Text*, Translated by Stephen Health (New York: Hill and Wang, 1977), pp. 39-41.

(9) Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part II,» *October*, vol. 12 (1980), pp. 74-75.

التبادلية صفة ملغزة في تفاعل البصري/ اللغوي، كما لو أنها علامة مبهمة تذكّر بشيء أو كتابة هيروغليفية تصويرية. ولا شك أن الألغاز والأحجيات هي تشبيهات مابعد حداثية كاملة، لأنها توفّر جاذبياتٍ ومتع للعمل التفكيكي الذي يحلّ المغالق: فهي تتطلّب اشتراكاً نشيطاً وعملاً واعياً ذاتياً لخلق معنى النصّ. وفي التصوير الفوتوغرافي تبرز هذه الأحاجي حقيقة أن المعنى قد يتكيّف بالسياق، ومع ذلك لا يكون ثابتاً إطلاقاً، فماذا يعني النص «راحتك هي صمتي» عندما يوضع فوق صورة أعادت كروغر إنتاجها، عن وجه رجل ذكر (طافٍ) إصبعه على شفتيه؟ فمن الواضح أن الصمت نجم عن إيماءة مبتذلة، لكن السؤال هو، صمت من؟ وما علاقة الراحة به؟ وراحة من ـ راحة الفنان، أم راحة المشاهد، أم راحة الرجل الذكَر المصوَّر؟

إن الأشكال التي يتَّخذها هذا النوع من الإلغاز «على الجوانب» تتباين كثيراً، غير أن هناك نوعين من التفاعل الأساسي بين البصري واللغوي في التصوير الفوتو ـ غرافي مابعد الحداثي، وهما: عندما يكون النصّ متميّزاً عن الصورة (بالرغم من صلته بها)، وعندما يكون النصّ مندمجاً فعلياً ومادياً في داخل الصورة أو فوقها. **الشكل الأول** (وهو عندما يكون النص منفصلاً عن الصورة) شائع جداً وهو منتشر حولنا يومياً، كما سبق أن تلقّى انتباهاً نقدياً كثيراً. وهو متوفّر في صور الأخبار مع عناوينها وتعليقاتها، وفي العلاقات المعقَّدة للشرح المتبادل ولتكامل اللغوي والبصري في الكتب المشروحة والمجلات، عدا عن أمثلة عادية مثل كتب الفن والبيانات وحتى على ملصقات التعريف بهويّة أعمال الفن البصري في المعارض والمثبَتَة عليها. ومن الواضح أن العناوين وحدها تؤلف أبسط أشكالها. ولهذا الاستعمال لصورة مع نصّ مرافق تاريخ طويل في ثقافة الفن العالي أيضاً، منذ المخطوطات المضاءة إلى أعمال وليام بلايك.

وهناك استعمال آخر لنصّ وإلى جانبه صورة، وهو استعمال عام، حتى أن له علاقة مباشرة أكثر من سواه، ونجده في التجهيزات الصورية التعليمية التي تستعمل لأهداف تربوية، ودعائية أيضاً. وتعتمد هذه على قوتها على إثارة المناقشة اللغوية والبصرية. والتصوير الفوتو ـ غرافي يستغل هذه القوة ـ والواقع هو أنه غالباً ما يدخلها بطرق ملفتة. وتقدم مارتا روزلر في *The Bowery in Two*) (*Inadequate Descriptive Systems* مجموعة طويلة من النصوص والصور. وتتألف اللوحات الثلاث الأولى من نصوص لغوية فقط تعرض كلمات مطبوعة منفصلة من «النظام الوصفي» للغة. وهذه تصف الشرب بمصطلحات إيجابية (مثل «يتوهّج توهجاً»)، وهذه هي نظرة الرفاهية البورجوازية، وهي نظرة من خارج خط الانزلاق. لكن، بعدئذٍ، يبدأ «النظام» البصري وندخل خط الانزلاق، ونراقب، حرفياً، كيف يتغير نظامنا اللغوي، أيضاً . . . وتصير الكلمات، وعلى نحوٍ متزايد أكثر سلبيّةً: «مترنحةً ثملة». ويقدم «النظام الوصفي» الثاني للصور البصرية سلسلة من البوّابات الخالية المؤدية إلى حوانيت مهترئة في الشارع الرخيص الذي يرتاده المتشرّدون والممتلئ بمجلات الخمور والقمار والدعارة. والذوات (وهم السكارى الذين تشير إليهم اللغة) غائبون، بالرغم من أن زجاجاتهم الفارغة، غالباً ما تبقى. وتصير كلمات النصّ المرافقة ازدرائية أكثر فأكثر: «*Lush Wino* *Rubbydub Inebriate Alcoholic Barrelhouse Bum*».

ولا بدّ لي من أن أذكر، أيضاً، أن هذه الصور الفوتوغرافية ذاتها هي ساخرة ـ وتناقضية، بالمعنى مابعد الحداثي. وقد قُدِّمت بالأسلوب العاري للواقعية التوثيقية، مذكِّرة بالتصوير الفوتوغرافي الأميركي الليبرالي («الضمير الاجتماعي») في الثلاثينيات، الذي مثَّل الذات فيه ـ ولم يغيِّبها ـ ومن دون تردّد. وفي مقالةٍ حملت عنوان «في وحول وأفكار لاحقة» (In, Around and afterthoughts) (عن التصوير

الفوتوغرافي)، والتي نُشرت في المجلّد نفسه الذي نُشر فيه العمل (*Bowery*)، توضّح روزلر كيف ترى نفسها كجزء من ذلك التقليد الأسبق للوحي باسم تصحيح الأخطاء، لكنها، لا تستطيع أيضاً أن تتجنب رؤية حدود الأهداف الأيديولوجية لذلك التقليد (وهي إيقاظ ذوي الامتيازات ليقوموا بالشفقة والإحسان)، كما أنها لا تستطيع أن تغضّ النظر عن عجرفته عندما يتكلم لمصلحة الفقراء (من خلال التمثيل)، من غير تحريضهم على تغيير أحوالهم الخاصة (فقد كان التصوير الفوتوغرافي الوثائقي في الثلاثينيات من مهمّات الحكومة الأميركية من خلال إدارة (The Farm Securities Administration)). ومثل هذا حصل في «التصوير الفوتوغرافي للضحية» الليبرالي في شارع المتشردين (Bowery)، الناجح في مبيعاته، حيث نجد السكان يسقطون ضحايا التصوير الفوتوغرافي وكذلك الفقر.

ترفض روزلر هذا النوع من الوثائق، الذي تراه نقلاً «لمعلومات عن مجموعة من الشعب الذي لا قوة له إلى مجموعة أخرى توصف بأنها قوية اجتماعياً»[10]. وترفض الصياغة الإستطيقية والتصويرية في الثلاثينيات لمعنى الفقر، كما أنها تعارض «فقر الإستراتيجيات التمثيلية» - اللغوية منها والبصرية - في تناولها الفقر الواقعي (79). غير أنها تفعل ذلك بالعمل على تحقيق هذه النظرية الاجتماعية من خلال «نظامين وصفيين» (وإن كانا غير كافيين)، أو إستراتيجيات تمثيلية داخل عملها. وفي تحقيقها كلاًّ منهما، يحصل إبراز لحقيقتهما التقليدية، مع رسالة سياسية، وهي: لم يوصَف السُّكْرُ أو يُصوَّر أكثر من أنه أنشئ بهذين النظامين. وهي ترى أن التصوير الفوتوغرافي كله يعمل بطرق أيديولوجية، وهي تريد من فنها أن يكشف عن خيارات

(10) Martha Rosler, *3 Works* (Halifax, NS: Nova Scotia College of Art and Design, 1981), p. 73.

الفنان، مثل خيارات الحدث، وزاوية آلة التصوير، والتأليف الشكلي الذي يمثل أيديولوجيا أعمالاً مهمة حتى في الوثائق التي تبدو شفّافة، وأيضاً في عملها ذاته.

ويستعمل الفنان الألماني هانز هاك (Hans Haake) الفصل بين النصّ والصورة بطرق مختلفة في تصويره الفوتو - غرافي، فالقطع ذاتها هي أنواع من مزيج اللغوي والبصري، لكنه يضع على الجدار أو في كرّاس يُعطى للمشاهدين، معلومات نصيّة إضافية عن كيفية اختياره الموضوع الذي تناوله وما كان اكتشافه وهو يبحث فيه. وفي حين نجده مستعملاً علاقةً ملغزة بين النصّ والصورة، فإنه يظل تعليمياً، وبمقدار كبير، أكثر من بورغين، مثلاً، لتعليقه على موضوع فنه (الذي غالباً ما يكون شركات مثل موبيل (Mobil) أو إكسون (Exxon))، وهو لا يقدر إلاّ أن يكيِّف تأويل المشاهدين لما هو موضوع أمامهم، وبخاصة، لأن المعرض الذي تعرض فيه، هو غالباً ما يُظهر بأنه متورِّط مباشرة (عبر التمويل والإدارة) بتلك الشركات نفسها. ومثله مثل بريخت يريد هاك أن يتوجّه إلى مشاهديه مباشرة - ويتحدّاهم. وهو يريدهم أن يتعرّفوا على دورهم الفعّال في صنع المعنى في نظام رأسمالي، بخاصة. وإن توظيفه للنصّ إلى جوار الصورة هو إحدى طرق إيجاد مكان لما حاول الفن الشكلاني الحداثوي أن يقصيه: أي ما يدعوه جايمسون «مسألة إمكانيات التمثيل ضد الإطار الجديد كله للنظام العالمي المتعدد الجنسيات الذي لم تدخل إحداثياته بعد في مضمون أيٍّ من أنظمتنا التمثيلية الأقدم»[11]. والعمل الذي يقدمه هاك - ضمن أعماله الفنية -، والذي

(11) Fredric Jameson, «Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism,» in: Rosalyn Deutsche, [et al.], *Hans Haacke, Unfinished Business*, Edited by Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Ma: MIT Press, 1986), p. 34.

قد يبدو للنظرة الأولى أنه وقائع من غير علاقة بالإستطيقا، عن التدخل الاقتصادي لشركة موبيل في جنوب أفريقيا، مثلاً، ينشئ لغزاً أو أحجيةً تشمل المشاهدين كمؤوّلين، وتطلب منهم التقصّي معه عن معلومات واقعية معينة مرتبطة بالصور التي يقدمها ارتباطاً قوياً ولا سبيل لفكّه.

النوع الثاني من تركيب اللغوي والصوري ـ وهو النصّ المستعمل بطريقة صحيحة داخل الصورة ـ هو شائع شيوعاً متساوياً، اليوم. الخرائط، واللوائح، والمجلات، والكتب، وغلافات السجلات، والملصقات الإعلانية والإعلان عموماً، وكلها تضع نصوصاً فوق صور بأسلوب معقّد يشبه الملصّقات (Collage) التكعيبية، بالرغم من أننا صرنا نعتبر ذلك التعقيد شفّافاً وطبيعياً عبر المألوفيّة. كما أن نسخ الأفلام المطبوعة (والتي يوضع فيها اللغوي فوق البصري بطريقة أخرى)، والكتب الهزلية أو المسلسلات الهزلية، هي ملفتة، وبشكل خاص، من منظور مابعد حداثي، فإن إدخالها الحوار اللغوي في الصورة وشكلها القصصي المتسلسل كليهما، وظّفا وأفسد توظيفهما من قِبَل التصوير الفوتو ـ غرافي مابعد الحداثي (كما في لوحات روي ليشتنشتاين (Roy Lichtenstein) قبلاً). إن الاستعمال المتكرر لسلسلة من القطع من قِبَل ديوين مايكلز (Duane Michals)، أو فيكتور بورغين (Victor Burgin)، أو هانز هاك (Hans Haake) يقدم فكرة ضمنية عن تسلسل قصصي مستغَل ومدمَّر معاً.

غير أن العلاقات بين الصورة والنصّ المطبوع عليها هي غالباً ما تكون، حتى في الأعمال المفردة، معقّدة، فعلى سبيل المثال، نجد أن أحد أعمال كروغر يتألف من صورة فوتوغرافية لصفحة من كتاب، وفوقها نظارتان وضعت فوقهما الكلمات، «أنت تنظر إلينا شزراً». وهناك أشياء معقّدة في هذا العمل، فهو ـ بوضوح ـ صورة

ساخرة من الصورة الفوتوغرافية المشهورة لكيرتيز (Kértész) (*Mondrian's Glasses*)، صورة ساخرة تشير إلى ما يشترك به كيرتيز وموندريان (Mondrian)، رغم الفروق بينهما (فأحدهما مصوِّر فوتوغرافي شكلاني والثاني رسام تشكيلي تجريدي)، والمشترك هو وضعيتهما كمبدعين في الفن العالي الحداثوي. النظارات، هنا، تجثم على صفحة من نص مكتوب يكبِّر عَدَسَتاها بعض الكلمات، مثل، «المشروعية»، و«الصورة»، و«مجرد تأثير»، و«من عيني»، و«عُدْ»، و«عندما أفعل هذا». والآن نقول، لا واحدة من هذه الكلمات بريئة في عمل ذي توجُّهٍ غامض ويحمل الكلمات «أنت تنظر إلينا شزراً» الموضوعة فوقه، وهي كلمات تبرز بعدئذ ، وبواسطة التجاور، كلماتٍ أخرى في النص (ولو أنها لم تكبَّر)، مثل: «متفرج»، و«جمال». ومرة ثانية نقول، إن هذه الكلمات ليست بريئة في الفن مابعد الحداثي. وإن قوة عمل كروغر تَمْثُلُ في الفجوة التأويلية التي تجيزها في ما بين «الشيء المتوهّم»، و«الصوت الهجومي والمتناقض»[12]، وفي ما بين التمثيل والتوجّه.

غير أن أصداء الفن العالي مثل هذه لم تكن ما قصدته كروغر لكي تنتج نقدها للتمثيل مابعد الحداثي المتورِّط. وإن أكثر الصور البصرية العامة التي نلقاها في عملها هي تلك المستعارة (المسروقة؟) من وسائل الإعلام: مثل الأشكال المبتذلة والمحلية التي تعادل النصوص اللغوية المفروضة. وإن تفاهتهما المتعمّدة تشير إلى رفضها لفكرة أن الفن أصيل وذو سلطة، وفي نفس الوقت تلفتنا إلى المزج الواسع ـ والمقنع ـ ما بين اللغوي والبصري في الثقافة الشعبية. وهي

(12) Kate Linker, «Representation and Sexuality,» in: Brian Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: New Museum of Contemporary Art; Boston, Ma: Godine, 1984), p. 414.

توظِّف الأشياء المعروفة في النظامين كليهما بسبب معانيهما السابقة، أي، بسبب كونها محمَّلةً معاني ثقافية. وهي، ومن هذه الناحية، تماثل ما يحيط بكل واحدٍ يومياً، وعلى الأقل، في أوروبا وأميركا الشمالية. لذلك، هي، أيضاً، مفهومة ثقافياً وسهلة المنال، فهي جزء من الحياة الصورية واللغوية في الغرب في القرن العشرين وأشكال التمثيل التي ينشئ بها الرجال ـ وبخاصة، النساء ـ أفكارهم عن الذات. وكما تقول كروغر، ليس على المشاهدين الذين يشاهدون عملها أن يفهموا لغة تاريخ الفن: هم «عليهم فقط أن يفكروا بالصور التي تقصف حياتهم وتخبرهم عن أنفسهم بمقدار ما»[13]. ولا يعني هذا إنكاراً للتعقيد النظري للعمليات التي يشملها إنتاجها المجابهات البصرية/ اللغوية: فقد تدرّبت في وضع العناوين والتعليقات التعليمية للإعلام المطبوع، وهي تتذكّر أشكاله وتورّطاته كلها وتفسدها عن طريق التفاعل الشكلي الذي يفيد، إذا كانت له من إفادة، شيئاً عن تعقيد الملصقات السياسية البنائية.

وهانز هاك ذو وضوح سياسي أكثر في عمله الذي يوحِّد الصورة والنصّ، وذلك لأنه يلعب بدقّة بالعلامات التجارية والشكل الإعلاني لشركات متعددة الجنسيات مختلفة ثم يستهدفها: فعلامات إعلانات الشركة يحصل تبنّيها وتفجيرها معاً في أعمال مثل (*The Chase Advantage* -Chase Manhattan Bank-)، أو (*The Road to Profits is Paved with Culture*) (الذي يعكس شعار An Allied Chemical ad.). غير أن هذا ليس لعبةً فارغة لها شكل لغوي وبصري. وفي (*A Breed Apart*)، يستعمل هاك أسلوب الإعلان والعلامة التجارية عند شركة لايلاند (Leyland) الإنجليزية، ثم يجمع

(13) Carol Squiers, «Diversionary (Syn)tactics: Barbara Kruger has her Way with Words,» *ARTnews*, vol. 86, no. 2 (1987), p. 85.

إمّا (أ) بيانات الشركة عن منتوجاتها (سيارات Jaguar وLand Rover) مع صور قمع في جنوب أفريقيا، أو (ب) صورة إعلان الشركة عن منتوجها مع نَصّ اعتراضي معاكس عن تدخّل شركة ليلاند البريطانية في جنوب أفريقيا.

وفي هجوم واضحٍ آخر، وقد وُجِّه هذه المرة ضد شركة (American Cyanamid)، يعيد هاك صورة **فتاة من الآجرّ** (*Breck girl*) فوتوغرافياً (من إعلان للشامبو (Shampoo) الذي تنتجه الشركة)، ويعيد صياغتة بطريقة ساخرة مع نصٍّ طويل (بالرغم من أن الصياغة كانت بطريقة استبقت الصيغة البصرية للإعلانات المصنوعة من الآجرّ)، أما النصّ الطويل فيقول: «إن موظفيها الحوامل اللواتي تعرّضنَ لمادة سامة أعطين الآن فرصة للاختيار». أما الخيار فهو: يمكن أن تبدِّل وظائفهنَّ فيحصلن على وظائف ذات أجرة أدنى في الشركة. ويمكنهنَّ أن يتركن العمل إذا لم يكن متوفراً. أو يمكنهن أن يتعقَّمن فيبقين في وظائفهن القديمة». ثم يضيف النصّ ما يلي: «اختارت أربع نساء من ولاية غرب فرجينيا التعقيم». وقبل سطره السفلي الأخير الساخر كتب بقوة: «السيناميد الأميركي. المكان الذي تجد فيه النساء خيارهن». وكما كان فصل روزلر (Rosler) اللغوي عن البصري، فإن جمعهما هنا في عمل فنّي ليس لعبة مضحكة فارغة، فالتصوير الفوتوغرافي هو فن سياسي من الطراز الأول. و«نظري» جداً أيضاً ـ وغالباً ما يكون متطلّباً.

وإذا كان التصوير الفوتوغرافي، كوَسَطٍ بصري، متناقضاً في داخله، فإنه، أيضاً، هجين سيميائيّاً. وبحسب قول بيرس (Peirce)، هو تأشيري (Indexical) (تمثيله مبنيّ على رابطة مادية)، وهو أيقوني (فهو تمثيل للتشابه) في علاقته مع الواقعي. وهذه الطبيعة الهجينة المعقّدة للتصوير الفوتوغرافي هي سبب آخر لصيرورته ذا أهمية خاصة في زمن تحدي أنماط التمثيل. ويسهم الفن الفوتو-غرافي،

أيضاً، في تورّط آخر وفي مستوى آخر من التحدّي: ووفقاً لكلام بيرس، فقد كانت إضافة اللغة إضافة الرمزي إلى التأشيري والأيقوني، فيمكن، الآن، رؤية عملية «قراءة» مصطلحات اللغوي والبصري، المألوفة مترابطةً، رغم اختلافها: كلاهما يشتملان على عمل تأويلي متروك للمشاهد، لكن هذا العمل يحتوي على تأويل ثلاثة أنواع من العلامات، وأيضاً، تآليفها، فهذا «التداخل الجانبي السيميائي» يعارض افتراضين مترابطين في الوقت ذاته، وهما: أن البصري واللغوي هما، دائماً، نظاما علامات مستقلان استقلالاً كلياً، وأن المعنى كلّي، فالصورة في هذه الأعمال لا تستمدُّ خواصها الدلالية من حالات في داخل البصري نفسه، فالمعلومات، هنا، هي حاصل توسّطٍ محدَّدٍ ثقافياً موجود في نظامين مختلفين.

هذا هو سبب تسمية فيكتور بورغين كتابه المتعلق بالتصوير الفوتوغرافي والمقابلات بين (*Between*). طبعاً، هناك أسباب أخرى أيضاً، فهو «بين» صالة المعرض والكتاب، وبين الصورة المفردة والقصة، وبين القارئ والنصّ، وبين الفن العالي/والإعلام الشعبي لوسائل الإعلام. غير أن الطريقة التي يمزج بها كل أثر أدبي اللغوي بالبصري، في الواقع، فإنها تعكس، وبشكل مصغّر، مساحة الكتاب الشعورية كلها: وهي، أيضاً، المكان الذي يلتقي فيه الخطاب النظري بخطاب الفن، مع حصول نتائج مهمة لسياسة التمثيل. ويشير هذا التلاقي، بالنسبة إلى بورغين المدرّس (البريطاني) والذي يمتهن التصوير ـ الفوتوغرافي، شيئاً محدّداً، وهو: «لقد برز نتاجي الأدبي من وإلى مجتمع استدلالي قائم، مجتمع قائم على السياسة، والسيمياء، والتحليل النفسي»[14]، فعندها يحلّل النقّاد عمل بورغين،

(14) Burgin, *Between*, p. 86.

عليهم أن يتفهموا الطبيعة النظرية الداخلية الحَرْفية لفنه، ذلك، لأن «مشروعه ينتج تحليلاً طويلاً مبنياً على ممارسة التصوير الفوتوغرافي ذي الدلالة، لدور البُنى النفسية في تشكيل الواقع اليومي، وللدور الخاص الذي يؤديه التصوير الفوتوغرافي بوصفه جهازاً أيديولوجيا مركزياً»[15]. ويشمل هذا «المشروع» كتابات نظرية وممارسة فنية فعلية، لكن تصويره الفوتوغرافي ذاته يدمج نصوصاً نظرية، إما بوضعها فوق الصور أو إلى جانبها. وتدافع النظرية والفن النظري بقوة عن نظرية تعتبر اللغة تمايزاً (Saussure)، أو اختلافاً مُرجأً (Derrida)، أو ترميزية (Lacan). إن العلاقة بين اللغوي والبصري، هنا، غدت حَرْفيّة ونظرية داخل الفن نفسه.

ومع صدق القول بأن الصور تُؤوَّل، دائماً، بواسطة اللغة، إلاّ أن هناك تفاعلاً صريحاً ومعقّداً في هذا النوع من التصوير الفوتوغرافي، بين أنماط تفكيرنا اللغوية والبصرية. صحيح أن اللغة يمكنها، دائماً، أن تعطي شكلاً، وحتى يمكنها أن تحدّد تأويل الصور، لكننا نجد، في التصوير الفوتو ـ غرافي، أن مثل هذا الافتراض هو، وعلى نحوٍ متناقض، مقبول وإشكاليّ. من المؤكّد أن مزج الصيغ البصرية واللغوية يهدف إلى القيام بهجوم علني مزدوج ذي شعبتين، فكثير من أعمال الفنون الجميلة، اليوم، يقوم بها نقّاد ذوو دِرْبةٍ في الفنون البصرية. وقد كان «للتداخل الجانبي» نتائج مثمرة في النقد والنظرية، كما في الفن. وقد تأثر المصورون الفوتو ـ غرافيون الذين كنت أناقشهم، أيضاً، وبوضوح، بالنظريات الأدبية، والتحليلية النفسية، والفلسفية، كما أن أعمالهم أوحت بأهمية العمل على «جوانب» أنظمة المؤسسات التقليدية في درس مابعد الحداثيّة.

(15) Linker, «Representation and Sexuality,» p. 405.

كما أن التصوير الفوتو ـ غرافي، اليوم، هو واعٍ وعياً ذاتياً بحقيقة أن اللغة والتصوير الفوتوغرافي، كليهما، ممارستان دلاليتان، أي إن كليهما يسهم في إنتاج المعنى ونشره ـ بتعبير المنتج والمتلقّي، والفنان والمشاهد. و«المعنى» في هذا التعبير ليس منفكاً عن الاجتماعي. وربما لم يحصل هذا بصورة أوضح مما هو الآن، عندما يقصف جمع اللغة والصورة معاً قصفاً لا يتوقّف عيونَ الغربيين جميعها عبر وسائل الإعلام، فتلك الحدود ذاتها بين الصوري واللغوي هي، في الفن مابعد الحداثي، مؤكَّدةٌ ومنفيَّةٌ في آن. باختصار نقول: هي مجرّدة من طبيعيّتها جذرياً. والسؤال الذي يجب أن يطرح، أكثر من أي وقتٍ مضى، هو: ما المصالح والقوى التي يخدمها الفصل التقليدي للبصري عن اللغوي في الثقافة الشعبية للمستهلك والفن العالي كليهما؟ وما التصوير الفوتو ـ غرافي مابعد الحداثي سوى صياغة واحدة لهذا السؤال، حتى وإن لم يقدم جواباً نهائياً عليه.

إن البعد الأيديولوجي المتضمَّن، هنا، هو جزء لا يمكن التملّص منه، من البعد النظري الموجود في بنية الفن الفوتوغرافي وجوداً واقعياً. وأنا لا أعني «بالبعد النظري» مجرد القول بأن النظرية موجودة في الفن، بالرغم من إمكانية ذلك. كما لا أعني، فقط، أن الفنانين الذين أتناولهم بالدرس هم منظِّرون مهمون أيضاً، مع أنهم كذلك. ما أعنيه هو أن الأعمال ذاتها تشكّلت وأنشئت من النظرية: فمكوّناتها اللغوية هي غالباً ما تكون بيانات لتقرأ الصور البصرية بصورة مواجهة معها أو بشكل متَّسق (معها). أو يكون، أحياناً، لتفاعل النظامين نتائج نظرية متضمَّنة صريحة ويتطلب السياق تناولها. وهذا يتعدّى معظم مزج الفن التصوري الذاتي الانعكاس للوثيقة ـ الصورية والنصّ، فبدلاً عن ذلك، يوجد، هنا، ومن خلال تفاعل النص والصورة، عرض نظري داخلي لأحوال الإنتاج والتلقّي

الثقافية، والاجتماعية ـ السياسية، والاقتصادية، فالنظرية والفن في التصوير الفوتو ـ غرافي مابعد الحداثي لا ينفصلان.

ولقد كانت، في العقد الأخير، أكثر الحالات النظرية أهمية، هي الحالة الماركسية، والسياسة النسوية، ونظرية التحليل النفسي والنظرية التفكيكية. وقد عنى هذا أن ما يبرزه التصوير الفوتو ـ غرافي هو تمثيل الاختلاف (في الطبقة، أو الجنس، أو العرق، أو الميل الجنسي)، وكذلك سياسة التمثيل الجنسية، وخسران التصوير الفوتوغرافي لبراءته (أي تسوياته الخفية مع النظام الاجتماعي الذي لا يقدر على الهروب منه). وكما يصف الوضعَ أحدُ المعلقين: «لقد فرضت النظرية انقطاعاً مع المصطلحات الإستطيقية المؤسَّسة للصورة المستقلة ذاتياً، لكنها، أيضاً، وفَّرت إطاراً لإستطيقا بديلة»[16]. ويكشف فنُّ التصوير الفوتو ـ غرافي مابعد الحداثي، أيضاً، عن سياقات نظرية داخلية أخرى، فمثلاً، هناك الكثير من نظريات رولان بارت لها تأثير واضح ـ منذ نظريته السيميولوجية المزيلة للميثولوجيا إلى عمله الأخير عن المتعة عموماً والتصوير الفوتوغرافي بخاصة. وبمثل ذلك، وكما رأينا، قدّم عمل ألتوسير الذي أعاد النظر في فكرة ماركس الخاصة بالبنية التحتية والبنية الفوقية، فكرةً أكثر تعقيداً عن الممارسة الأيديولوجية والتي رحّب بها هؤلاء المابعد حداثيون في تحدياتهم لسياسة التمثيل الخفيّة.

غير أن إعادة النظر النسوية في إعادة لاكان قراءة فرويد عبر سوسور قد تكون هي التي كان لها الأثر الأعظم، وربما كان ذلك لأنها وفَّرت سياقاً بسيكو- جنسياً لجميع تلك الإستراتيجيات النظرية

---

(16) Laura Mulvey, «Magnificent Obssession,» *Parachute*, vol. 42 (1986), p. 7.

المزعزعة الأخرى، ففي أعمال بورغين، أو كروغر، أو سيلفيا كولبوسكي (Silvia Kolbowski)، كان التركيز، أيضاً، على التفريق الجنسي وعلى بناء المراكز الجنسية داخل النظام الأبوي، فالاختلاف الجنسي يُنَظَّر، هنا، ويحقق عبر وعي نصّي سياقي ذاتي لما تتضمنه فكرة لاكان عن بناء الذات في اللغة وعبر اللغة: ففي التصوير الفوتو - غرافي مابعد الحداثي (مثل الذي عُرض في مدينة نيويورك عام 1985[17]، نُظر إلى الذات على أن معرفتها لا تكون إلاّ ممثَّلةً، أي، بواسطة لغة التشكيلات الرمزية الثقافية والاجتماعية الأبويّة، وليس إلاّ. وغالباً ما يوظَّف التفاعل اللغوي والبصري لتوضيح هذا النوع من الاهتمام النظري، وحتى لإحداثه، فعلى سبيل المثال، تقدم *The Missing Woman*) لماري ييتس (Marie Yates) إحدى وعشرين صورة فوتوغرافية لنصوص وثائقية (برقيات تلغرافية، ورسائل، ومفكرّات، وصحف) تمثل بصراحةٍ تحديد لاكان للذات في اللغة. وبكلمات أخرى، لقد طُلب من المشاهدين أن ينشئوا مفهوماً للمرأة بواسطة هذا التسلسل النص/ الصور الذي يمثِّل الآثار الواقعية لأشكال الخطاب الاجتماعي الذي يبني فكرة المرأة. غير أن الأنثى نفسها هي، دائماً، النقص اللاكاني (Lacanian) الثابت، أي «المرأة المفقودة» الغائبة من العنوان. ومثل ذلك حصل مع فيكتور بورغين الذي وحّدت أعماله الأخيرة ماركسيّته الأولى والاهتمامات الألتوسيرية (Althusserian) النظرية داخل إطار تحليلي نفسي، وكان التفاعل اللغوي/ البصري مع النصوص النظرية الصريحة المرافقة للصور في (*Gradiva*) أو (*Olympia*) ما أبرز عدم فكاك النظرية والفن في مابعد الحداثية. كذلك، يمكن درس عمل ماري كيلي (Mary

(17) *Difference: On Representation and Sexuality* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984).

Kelly) أو دايفد آسكفولد (David Askevold) من وجهة النظر هذه، لأنهما (وبطرقهما المختلفة) قدّما، أيضاً، بإدخالهما النصوص اللغوية في البصري نظريةً صريحةً في المعنى والمرجع في العلاقة مع الاختلاف. وطبعاً، يمكن أن يُقال إن هذا النوع من المزج كان قد أثاره دادا (Dada) قبل ذلك بكثير، لكن التداخلات مابعد الحداثية المتبادلة والفعالة على «جوانب» اللغوي والصوري كليهما، لا يمكن فصلها عن السياقات النظرية - والسياسية أيضاً - التي تحدثها، وبطريقة حتمية، في التصوير الفوتو - غرافي.

سياسة المخاطبة

إن ما يدعى بلاغة المناجاة مابعد الحداثية، أو نقول، بتعبير أفضل: سيميائية المخاطبة لا يمكن أن تكون إلاّ ذات أهمية في الفن مابعد الحداثي وفي النظرية اللذين يعملان بوعيٍ ذاتي على «موضعة» إنتاجهما وتلقيهما، وعلى وضع أفعال الإدراك الحسي والتأويل في سياقات. وإن إضافة نصوص لغوية إلى صور فوتوغرافية في التصوير الفوتو - غرافي يبرز ما كان خافياً في البصري، عادةً: وهو تورُّط المشاهد المخاطَب. ومن المحتمل أن يكون لأشكال سابقة من الفن المعتمد على السياق والمعقِّد للسياق الذي أبرز دور المشاهد، تأثير، هنا: أنا أفكّر بفن الفيديو في السبعينيات الذي اقتضى دائماً الحضور المادي للمشاهد لمجرد تشغيله، أو التجهيزات الإعلامية لدون جان - لويس (Don Jean-Louis) (حيث لم تعكس المرايا لوحاته فقط، بل المشاهدين المتفاعلين معها، أيضاً)، أو لوري أندرسون (Laurie Anderson) (مثل عملها (When You We're (*Handphone Table*) (sic) (Hear). وعندما دخل المشاهدون إلى الغرفة في (*Documenta 7*)، حيث وضع عمل هانز هاك (*Oelgemelde, Hommage à Marcel*

(*Broodthaers*)، فقد كانوا يدخلون فضاء «الجوانب» لمابعد الحداثية الأصلي الشعوري وغير المستقر سياسياً، ففي أحد جوانب الغرفة عُلِّقت لوحةٌ زيتية لرونالد ريغان (Ronald Regan) ذات إطار ذهبي، وعليها ملصق من النحاس الأصفر (مكتوب عليه ليس «رونالد ريغان»، كما توقّع المشاهدون، لكن الترجمة تقول: «لوحة زيتية، تقديراً لمارسيل برودذيرز (Marcel Broodthaers). وأمام هذا، وضعت دعامتان عاموديتان وبينهما حبلٌ مخملي أحمر، كالذي يستعمل في صالات العرض، للإشارة إلى وجود قطع فنية مهمة يجب عدم الاقتراب منها كثيراً. وهناك سجّادة حمراء تمتد من الدعامتين إلى الجدار المقابل، وعليها تظهر صورة فوتوغرافية مكبّرة ضخمة ظاهرة من لوح (مكتمل الحدود) لمشهد جمهور اجتماع ألماني حاشد مضاد لريغان. وكان فضاء المشاهدين، هنا، ذاتياً، ومسيَّساً بطريقة لا يمكن تجنّبها - في تعبير مجازي، ربّما، عن السياسة الضمنية لرؤيا الفن وتوجّهه.

ففي مجتمع استهلاكي، حيث يجتمع اللغوي والبصري، غالباً، على شكل إعلان، يكون هذا النوع من الأداء الخاص بالموقف الواعي والسياسي للمشاهد صورة واضحة عن الإمكانية التي يتّخذها النقد مابعد الحداثي المشبوه (التسووي) ولكن الذي لا يزال فعّالاً. الملصق الإعلاني ولوحة الإعلانات (المعروفان بفائدتهما التجارية) في عمل بورغين وكروغر يوضعان وجهاً لوجه، فيصيران أشكال الانعكاس الذاتي السياسي والشكلي. وتؤكِّد هذه التصاميم، أيضاً، على فائدة التصوير الفوتوغرافي اليومية كواقع اجتماعي. غير أن ما يفعله، غالباً، مزج النصّ والصورة هو التأكيد، عبر استعمال الخطاب اللغوي المباشر الموجَّه إلى المشاهد، على حقيقة أن الصور، باعتبارها نظام دلالات، تمثِّل، أيضاً مشهداً وتمثل نظرة المشاهد، أي تمثل الشيء والذات كليهما.

إن التصوير الفوتو - غرافي يبرز ما يسميه بورغين «الذات الناظرة»[18] وما ستثمره من النظر (كالتطابق النرجسي أو المراقبة المتلصِّصة)، فوسائل مخاطبته تلك الذات متعدِّدة. ويفضِّل بورغين نمط التفاعل النصّي/ الصوري الأكثر إلغازاً، والذي يولِّد مشاهداً نشيطاً ضمنياً يحل الأحجيات، بينما نجد أن كروغر أكثر صراحة، أو على الأقل أكثر توجيهاً. وقد ناقشتْ قائلة إن معظم أشكال تمثيل وسائل الإعلام والفن العالي التي تحيط بالمشاهدين، هي، في الواقع، «أشكال مخاطبة لا تمييز فيها، وموجَّهة إلى المشاهدين الذكور»[19]، لذلك، أرادتْ أن تدخل اختلافاً في عملها التخاطبي، وفي النظامين البصري واللغوي كليهما. وتقدم القطعة (*Surveillance is your Busywork*) تسجيلاً معقداً للسلطة وعلاقتها بالتخاطب، هذا على سبيل المثال. وقد وضعتْ هذه الكلمات الأربع فوق صورة وجه رجلٍ ذكر، مصوَّر من الأسفل (وهذا مألوف سينمائياً حيث تشير زاويةُ آلة التصوير إلى البنية السلطوية)، والرجل واضعٌ عدسة كبيرة في عينه. ومن خلال النصّ والصورة، تلاقي أشكال الخطاب الفوكووي (Foucault) المتعلقة بالسلطة والرقابة العينية مع الفكرة المبتذلة لأخ الكبير، والذي يراقبك «أنت».

غير أن ضمير المخاطب «أنت» في النص يضع المشاهدين في موقف إشكالي: فإمّا أن ينكروا منطقه البرهاني التورّطي المباشر أو يعترفوا بوجودهم فيه. وفي حين تفيد صورة الذَّكر المصوّرة تحديداً لجنس «أنت» الموجَّه الخطاب إليه، فإن المخاطَب في العديد من

(18) Victor Burgin, ed.: «Photography, Phantasy, Function,» in: *Thinking Photography* (London: Macmillan, 1982), p. 211.

(19) Squiers, «Diversionary (Syn)tactics: Barbara Kruger has her Way with Words,» p. 80.

أعمال كروغر، ليس ذكراً دائماً وليس دائماً ممثلاً للقوى التي تهمّش وتسوِّق وتقمع (بالرغم من أن هذا هو أكثر الدلالات عمومية). فمثلاً، هناك صورة فوتوغرافية لرجلٍ يمسك رأسه بيده في حالة من الكآبة، موضوعٍ تحت السطر: «حياتك أرق دائم». أو صورة امرأة منعكسة في مرآة محطّمة، وفوقها الكلمات: «أنت لست نفسك». فالـ «أنت» قد تتغير جنسياً، لكن وضعها واضح دائماً في السياق، وهو دائماً له علاقة بوضع السلطة.

يكشف استعمال كروغر لضمير المتكلم وضمير المخاطب في فنها عن وعيها الذاتي للنظرية اللغوية الخاصة بـ «المحوِّلات» باعتبارها علامات فارغة لا تُملأ بالمعنى إلاّ بواسطة سياقها. وعندما تكون الصفة العامة للسياق اتهامية بخاصة، فهذا يعمل على إفساد متع التلصص البصري (التي تكون ذكورية في التقاليد)، فالـ «أنت» هي غالباً ما تكون مرتبطة بالسلطة، بوضوح (وغالباً بالرأسمال) فمثلاً: أنت تصنع التاريخ عندما تكون رجل أعمال (You make history when you do business) (ومعها صورة فوتوغرافية لأفخاذ رجال وأقدامهم). وغالباً ما يوجد ضمير جمع المتكلم أيضاً، وعادة يكون في حالة تضاد، كما في «وقتنا مالك» (Our Time is your money). وفي أغلب الأحيان (وإن لم يكن دائماً)، فإن ضمير المتكلم هذا، عندما «يضم إلى الصور يكون أنثى، مثل: صورة ظلّية لامرأة مثبّتة كعيّنة من الحشرات وتقدم العنوان الموجود عليها: «لقد صدرت إلينا الأوامر بألاّ نتحرك». وباستعمالها المبدّلاتِ من الضمائر للدلالة، على المستوى النظري، والطبيعة التبديلية لهويات الذات والموضوع، وإنشائهما في اللغة وبواسطة اللغة، حققت كروغر هدفها الآخر، أيضاً، وهو «تدمير أشكال معينة من التمثيل، وإزاحة الذات والترحيب بمشاهد نسوي وسط جمهور المشاهدين من

الرجال»[20]، فعلى سبيل المثال، نجد أن العمل (We are being made spectacles) يستخدم هذه الكلمات حرفياً لتدمير الاستمرارية البصرية للصورة الذكورية السينمائية التقليدية المعانقة للمرأة (والمسيطرة عليها أيضاً). وطبعاً، لم يكن ذلك الشخص المخاطَب، ألـ «أنت» الموجَّه إليه الخطاب في صور كروغر الفوتو ـ غرافية، محصوراً بالذكر (أو الأنثى) الممثَّل في الأعمال، فالفنان هو غالباً ما يكون مرجعاً، وكذلك المشاهدون المتورِّطون والمخاطَبون بأسلوب فيه مواجهة واتهام.

إنّ توظيف كروغر للخطاب المباشر (اللغوي) مع الصور البصرية، المستمدة غالباً من الأفلام السينمائية والإعلانات هو لمواجهة أي هفوة من جهة المشاهدين تخفي الآليات الأيديولوجية (التي عادة غير معترف بوجودها) لكل من وسائل الإعلام أو الفن العالي. وإن نوع سرقتها أو استيلائها على أشكال التمثيل هذه هو ـ وبوضوح ـ تورّطيّ ونقديّ معاً، فهو يريد أن يخاطب المجتمع الاستهلاكي من داخل مجموعة أشكاله التمثيلية المعترف بها، بينما يظل متحدِّياً سلطته. والخطاب اللغوي (والبصري المتضمَّن) هو، بالنسبة إليها، أحد أكثر وسائل التحدّي الفعّالة والمباشرة. والخطاب الفوتو ـ غرافي عند روزلر وهاك يستهدف، تحديداً، إيقاظ المشاهد لكي يعي العلاقات الطبقية، أما بالنسبة إلى كروغر وبورغين، فالاستهداف هو الطبقة والجنس، اللذين هما في خطر.

ويستهدف الملصق الإعلاني لهانا ويلكي (Hannah Wilke) المسمّى (What Does This Representation? What Do You Represent?) (في عملها التجهيزي (*So Help Me Hannah*))، وبطريقة

(20) Khathleen McCarthy Gauss, *New American Photography* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1985), p. 93.

أكثر تعقيداً ومباشرة، النظريات المعاصرة الخاصة بالتمثيل والمخاطبة، وقد فعل ما فعل بأسلوب لإبطال أيٍّ من افتراضاتنا المقبولة المتعلقة بعلاقات الكلمة/ الصورة أو سياستها. إن الصورة الفوتوغرافية للفنانة نفسها وهي عارية، وجالسة بطريقة ضعيفة في زاوية الغرفة، ومحاطة بقطع من قضيب الذَّكر مبعثرة مثل دُمى حول طفل غير مطيع، تردّ على السؤالين المفروضين إلى حدّ بعيد: «What Does This Represent?» و«What do you Represent?». وفي حال وجود جوابٍ عن أيٍّ من السؤالين، فلن يكون هذا الجواب واضحاً (وغير معقَّد). غير أنه، ولا شك، سيكون ذا علاقة بسياسة التمثيل.

يمكن أن يكون التصوير الفوتوغرافي شكلاً من أشكال التمثيل الممكن تسييسه، بخاصة. ولطالما أُعطيَ مكانةً خاصة من قِبَل النقّاد الماركسيين لشفافيته الظاهرة ووسيلته المفيدة في التعليم. غير أن التصوير الفوتوغرافي مابعد الحداثي، كما أظن، يعمل على ربط الفن بالتشكيل الاجتماعي بطرق مباشرة وأوضح مما يفعله الوَسَط عموماً، فهو يقدم خطابين، بصري ولغوي، متفاعلين لتوليد معنى بحيث يصير المشاهد واعياً للنتائج النظرية للفروق بين إنتاج المعنى داخل الخطابين المنفصلين والمختلفين، من جهة، وأيّ معنى يخلقه تفاعلهما، من جهة أخرى.

أنا على وعيٍ بأن توظيفي لكلمة «خطاب»، هنا ـ وفي مواضع أخرى من الكتابِ ـ هو ما كان يدعى «العَلَم الأيديولوجي»[21]، مما

(21) Colin MacCabe, «The Discursive and the Ideological in Film: Notes on the Conditions of Political Intervention,» *Screen*, vol. 19, no. 4 (Winter 1978-1979), p. 41.

يشير إلى أني غير راغبة بتحليل الشكل من غير الأخذ بعين الاعتبار المخاطبة السياسية والأيديولوجية. غير أني أفتكر أن هذا هو بالضبط، ما يطلبه التصوير الفوتو ـ غرافي مابعد الحداثي نفسه ، وبوعي ذاتي، من نقّاده اليوم. كلا الخطابين، البصرى واللغوي «يرحبان»، (بالمعنى الألتوسيري Althusserian) «بقارئهما» في هذا الفن مابعد الحداثي، وتعمل مخاطبة النص اللغوي المباشرة على رفع القناع عما كنت أشير إليه أنه الافتراض المخفي وليس الأقل واقعية من وضع المشاهد في البصري. وإن إدراكنا أنفسنا ـ أو رفضنا إدراكها ـ في مخاطبة عمل باربرا كروغر، هو إنتاج لمعنى، كما أنه وعيٌ لحقيقة أن المعنى ناتج عن التفاعل بين المخاطَب والنصّ في مجال الإدراك الحسي كما في التأويل. وإن الأنظمة التي تسمح بالادراك أو برفضه تنتجها الأيديولوجيا، على الأقل، بالمعنى الذي يفيد أن الأيديولوجيا تستعمل صنع الصور لدعوتنا إلى احتلال مواقع ثابتة في النظام الاجتماعي المسيطر.

وهذا ما يقوم به التصوير الفوتو- غرافي مابعد الحداثي، وهو «التجريد من المعنى» بوضع البصري واللغوي كليهما في مواقع علنية تشير إلى النشاط والاتصال. كما أنه يعارض تمويه التناقضات التي تجعل أشكال التمثيل (اللغوية أو الصورية) تخدم الأيديولوجيا بالتمظهر أنها منسجمة، ومنظَّمة، وكلية. وإن مفارقاتها الشاملة التورّط والنقد، والاستعمال وإبطاله، في المصطلحات اللغوية والبصرية كلها، تشير إلى تناقض، وبالتالي إلى إمكانية صناعة الأيديولوجيا. وكما يزعم هال فوستر هناك سلسلة من الأعمال، مثل (*Olympia*) لبورغين، أو (Model Pleasure) لكولبوسكي، يمكنها أن تستنبط «رغبتنا لصورة امرأة، والحقيقة، واليقين، والاختتام»، لكنها لا تقوم بذلك «إلاّ لاستخراجه من أسره التقليدي (مثلاً، التلصّص

بالنظر، والنرجسية والفيتيشية السحرية (Fetishism))، ولكي تعيد النظرة التحديثية (الذكورية) إلى نقطة الوعي الذاتي»[22].

ليس التصوير الفوتو- غرافي، اليوم هجوماً على المعتقدات والمؤسسات، كما أنه ليس محبة بالمشاهد، لا هو عدو التقاليد ولا هو متناغم معها، فيمكن النظر إلى زيادة اللغوي ضمن الخطاب البصري بمثابة إيماءة محدِّدة (وهذا، مرة ثانية ملاذ بارت، أو محرِّرة، كما تنبأ بنيامين عندما طلب من المصورين الفوتوغرافيين أن يضعوا عنواناً تحت صورهم تحررها من الأسلوبية، وتضفي عليها قيمة استعمالية ثورية. وتقرّ مارتا روزلر أن قرارها السياسي الذي قضى بتغيب «ضحايا» شارع المتشردين عن «نظامها الوصفي غير الوافي» البصري، لم يكن نهائياً، وأن المعارضة مابعد الحداثية التسووية ليست ثورية في ذاتها، تقول:

«فإذا كان لا بدّ من ملء الصور الفوتوغرافية بالبشر، فيجب عمل ذلك بوضوح لا يقصِّر أعمال الناس المعروضين ولا التظاهر بعدم ملاحظة معاني أشكال الخطاب الفوتوغرافي. وفي المطاف الأخير، على التصوير الفوتوغرافي للواقعي أن يتخلّى عن الخوف من الالتحام لمصلحة أوضح تحليل يمكن وضعه»[23].

في توحيدهم النظرية والممارسة في داخل فنهم، يمكن للفوتوغرافيين مثل، روزلر وهاك، أن يرفضوا المذهب الإصلاحي الاجتماعي الليبرالي للتصوير الفوتوغرافي الوثائقي الأسبق، غير أنهم

---

(22) Hal Foster, ed., *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend: Bay Press, 1985), p. 8.

(23) Rosler, *3 Works*, p. 82.

يعرفون، أيضاً، أنهم لا يسبِّبون صراعاً جماعياً يقوم به المضطهدون، فكل ما يستطيعون هو أن يكونوا نقديين وتحليليين للسلطة والامتيازات التي خلقت الأحوال الاجتماعية التي جعلت شارع المتشردين في نيويورك (The Bowery) أو التمييز العنصري في جنوب إفريقيا ممكنين.

الارتباط الأيديولوجي للفنان في عمل هاك هو أكثر وضوحاً ومباشرةً منه عند أكثر المصورين الفوتوغرافيين الذين كنت أناقشهم، هنا، فلعبه التهكمي بالوثائق لا يشير إلى الافتراض الشكلي المتعلق بثوابت إنسانية عامة، وإنما يشير إلى الفروق السياسية الواقعية، فليست اللعبة فارغة، إطلاقاً، فهي تكشف ـ وتسمّي ـ عن شبكة رعايات تقوم بها الشركات هي مخفيّة، بدرجة كبيرة، أو، هي، غير معترف بوجودها، هذا على الأقل، وهي التي تربط الفن بعالم الاقتصاد، وفعلياً، بالسلطة السياسية. وكانت أهدافه المعينة تلك الشركات التي تدعم الفنون وتريد أن يُنظر إليها على أنها ليبرالية وسخيّة، غير أن قوتها الاقتصادية مركزية للإبقاء على سلطة البيض في جنوب أفريقيا، على سبيل المثال. هناك ثلاثة أشكال من الاحتجاج على الأقل في عمل هاك: (أ) هناك «احتجاج أخلاقي ضد اعتبار الفن «الخالص» حليفاً من قِبَل الرأسمالية المتأخرة»، عموماً[24] (ب) وهناك «جرفٌ لقناع الثقافة» الذي توظفه القوة متعددة الجنسيات للاختباء وراءه وكإستراتيجية تسويق عظمى، و(ج) وهناك عرضٌ لمضادٍّ للسمّ، أي لنصّ معاكس، داخل العمل الفني ذاته. وهذا نقدٌ مؤسساتي في أكثر أشكاله تعييناً سياقياً. وقد تكون رعاية الشركة من حقائق فن أواخر القرن العشرين، لكن، ما يزال ممكناً تحدّيه، كما

---

(24) Yve-Alain Bois, «The Antidote,» *October*, no. 39 (Winter 1986), p. 129.

يقول هاك، بـ «التسلل والذكاء، والتصميم ـ وبعض الخط»[25].

التصوير الفوتو ـ غرافي، بالنسبة إليّ، هو أحد أشكال الفن الذي يمثل أفضل تمثيل إرث السنين المسيَّسة في الستينيات والسبعينيات، والاحتجاج على حرب فيتنام، والحركة النسوية، والحقوق المدنية، ونشاط الخليعين (Gay)، فهو ليس منفكاً عن الاجتماعي والسياسي. وإن «التداخلات الجانبية» للتصوير الفوتوغرافي متعددة، فهي تلعب بالتوترات النظرية المحاذية، والسياسية، والفنية، وكذلك تلك العائدة للفن العالي ولوسائل الإعلام، وتقوم بذلك وهي تجرّد طبيعة الحدود بين النصّ والصورة. إن مصطلحات أشكال الخطاب اللغوي والبصري، هي، وفي نفس الآن، مثبتةٌ ومتحدّاة، ومستعملة ومُساء استعمالها. هذا هو فن التورّط والنقد معاً، حتى في أكثر أشكاله السياسية إشكاليةً وجذرية. وهذا لا يبطل نقده، بل يمكن النظر إليه على أنه وسيلة وصول وتجنّبٌ لنوع الإيمان الفاسد الذي يعتقد أن الفن (أو النقد) يمكن أن يكون خارج الأيديولوجيا في أي وقت. وبعبارات مابعد حداثية لباربرا كروغر نقرأ: «أنا لا أعتقد بوجود مكان بريء يمكن أن يجري فيه العمل، فعلى المرء أن يعمل داخل حدود نظام من الأنظمة»[26].

---

(25) Hans Haacke, «Museums, Managers of Consciousness,» in: Rosalyn Deutsche [et al.], *Hans Haacke, Unfinished Business*, Edited by Brian Wallis (New York: New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Ma: MIT Press, 1986), p. 72.

(26) LeAnne Schreiber, «Talking to... Barbara Kruger,» *Vogue*, (October 1987), pp. 260 and 268.

الفصل السادس

مابعد الحداثية والحركات النسويّة

(ملاحظة على المفردة الجمع «النسويات» في عنواني: التسمية بقدر ما هي بشعة هي صحيحة، في حين يوجد العديد من الحركات النسوية بعدد الناشطات من النساء، لا يوجد، اليوم، إجماع ثقافي واضح في التفكير النسوي حول التمثيل. وكما قالت كاثرين ستمبسون (Catherine Stimpson) في مناقشة لها، لقد شمل تاريخ التفكير النسوي حول هذا الموضوع مجابهة التمثيل المسيطر للنساء تمثيلاً فاسداً، واستعادة التمثيل الذاتي الماضي للنساء، وخلق أشكال تمثيل صحيحة للنساء، والإقرار بالحاجة إلى تمثيل الفروقات بين النساء (في الجنس، والعمر، والعرق والصفة الإتنية، والقومية)، بما في ذلك توجهاتهنَّ السياسية المختلفة[1]. كعلامة لغوية للاختلاف والتعدّدية، يبدو التعبير «الحركات النسوية» (Feminism)) أفضل تعبير لتسمية التعددية في وجهات النظر، وليس إجماعاً، لكنها وجهات نظر لها بعض القواسم المشتركة، هذا على الأقل، عندما يكون الموضوع مختصاً بمفهوم سياسة التمثيل.

---

(1) Catherine R. Stimpson, «Nancy Reagan Wears a Hat: Feminism and its Cultural Consensus,» *Critical Inquiry*, vol. 14, no. 2 (1988), p. 223.

إذا كنا، فعلاً، نعيش، في الزمن مابعد الحداثي، في ما صار يُدعى اقتصاداً جنسياً متراجعاً راكداً سببه الخوف من المرض ووهم البدانة، فإن الجنسي لا يمكن أن يكون إلاّ جزءاً من التحويل العام للجسد والجنس إلى إشكالية. وهذا هو أحد المواقع التي تتلاقى فيها مصلحة مابعد الحداثية والحركات النسوية لأن كليهما يركِّزان على تمثيل ذلك الجسد ومواقفه الذاتية، والإشارة إليه، فالجسد لا يقدر أن يتهرّب من التمثيل، ويعني هذا، في هذه الأيام، أنه لا يستطيع أن يهرب من التحدّي النسوي لأسس النظام الأبوي والذكوري للممارسات الثقافية التي تقابل هذه الأشكال التمثيلية. غير أن القصة ستكون مختلفة لولا هذه الحركات النسوية، لأني أودُّ أن أناقش لمصلحة التأثير القوي للممارسات النسوية على مابعد الحداثية ـ وإن لم تكن مناقشتي للدفاع عن دمج الظاهرتين.

وترافق مع ظهور التمثيل المسرحي، «فن الجسد» في العقد الأخير من السنين أشكال تمثيل جنسية محدَّدة ضرورية للجسد في الفن، ولهذه الأسباب ولممارسات نسوية معينة أخرى، اضطر العمل التجريدي (De-Doxifying) من المعنى المنصب على إنشاء الذات الفردية البورجوازية، لإفساح المجال للتفكير بإنشاء الذات المجنَّسة (Gendered). وإني أقول هذا وأنا أعي تماماً أن بعض منظري مابعد الحداثية الرئيسيين لم يلاحظوا هذا. ومن المؤكد الذي يمكن البرهان عليه أن الحركات النسوية ومابعد الحداثية كليهما، هما جزء من أزمة السلطة الثقافية العامة ذاتها[2]، وهي أيضاً جزءٌ من تحدٍّ أكثر تحديداً

(2) Craig Owens, «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism,» in: Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press, 1983), p. 57.

لفكرة التمثيل ومخاطبته، مع ذلك، هناك فرقٌ كبير في التوجّه، لا يمكن تجاهله: فلقد رأينا أن مابعد الحداثية متضاربة سياسياً، لأنها ذات صياغة مزدوجة، متواطئة ومعارضة للعوامل الثقافية المسيطرة التي تعمل في داخلها، ولكن للحركات النسوية من جهة ثانية، برامج سياسية واضحة ومتميّزة للمقاومة. والواقع هو أن الحركات النسوية لا توصف بأنها إمّا متّسقة مع التفكير مابعد الحداثي، أو حتى مثلٌ عنه، كما حاول نفرٌ قليل من النقّاد أن يثبت، وإذا كان لا بدّ من وصف العلاقة بينهما بشيء، فيمكن القول إنهما معاً يؤلفان أكبر قوة وحيدة وفعّالة في تغيير الاتجاه الذي كانت تسير فيه المابعد حداثية (الذكورية)، والذي ـ كما أعتقد ـ لم يعد موجوداً، فقد حوّلت هذه القوة الحسّ مابعد الحداثي بالاختلاف إلى حسّ جذري وجرّدت طبيعة الفصل بين الخاص والعام في الكتابة التأريخية ـ وبين الشخصي والسياسي ـ كما سوف يبحث القسم الأخير من هذا الفصل.

والمسوّغ للدمج العمومي للنسوي ومابعد الحداثي يَمْثُلُ في مصلحتهما المشتركة في التمثيل، وهو العملية المقصود بها أن تكون حيادية، والتي يجري تفكيكها، الآن، بمصطلحات الأيديولوجيا، فـفـي عـروض مـثـل (*Difference: On Reprentation and Sexuality Art*)، الذي عُرض في (New Museum of Contemporary) في مدينة نيويورك في عام 1985، جرى عرض الاختلاف الجنسي بأنه شيء يُعاد إنتاجه باستمرار بواسطة أشكال التمثيل الثقافية المسلَّم عادةً بأنها طبيعية ومعطاة. وهناك نفرٌ قليل اليوم لا يوافق على أن الحركات النسوية قد غيّرت الممارسة الفنية: وذلك من خلال أشكال جديدة، ووعي ذاتي جديد يختص بالتمثيل، ووعي جديد لسياقات الخبرة المجنَّسة وجزئياتها كلها. ومما لا ريب فيه، أنها زادت من وعي

الفنانات من النساء لأنفسهنّ كنساء وكفنانات، حتى أنها عملت على تغيير حسّ الرجال بأنفسهم كفنانين من الذكور. وقد وحّدت الحركات النسوية كحركات اجتماعية ـ سياسية والحركات النسوية كظاهرة (جمعية) من تاريخ الفن. ولم تكن مصادفةً، من الناحية الزمنية، أن تكون قد تطابقت مع انبعاث الرسم التشكيلى التصويري ونهوض الفن التصوّري، وذلك الذي دعوته الفوتو ـ غرافي كشكل من أشكال الفن العالي، والفيديو، وممارسات الأفلام البديلة، وفن التمثيل المسرحي ـ فكل هذه عمل على تحدي فكرة المذهب الإنساني عن أن الفنان فردٌ «عبقري» رومانسي (وبالتالي يكون الفن تعبيراً عن معنى شامل تنتجه ذات إنسانية متجاوزة «ترانسندنتالية») وهيمنة شكلين حداثويين من أشكال الفن، هما الرسم التشكيلي والنحت. غير أن الحركات النسوية ركّزت الانتباه، من جديد على سياسة التمثيل والمعرفة ـ وبناءً عليه، على السلطة، أيضاً. وجعلت مابعد الحداثية تفكر بجسد الأنثى، ولا يكون تفكيرها بالجسد عموماً، كما لا يكون تفكيرها بجسد الأنثى فقط، بل وبرغباته ـ وبالاثنين من حيث تشكيلهما الاجتماعي والتاريخي عبر التمثيل.

وسواء أكان الوَسَط لغوياً أو بصرياً، فنحنُ، دائماً، نتعامل مع أنظمة دلالة تعمل ضمن أنظمة رموز ومصطلحات معينة ينتجها المجتمع ويكيّفها التاريخ. هذا هو التركيز مابعد الحداثي الذي حلّ محلّ التركيز الحداثوي/ الرومانسي على التعبير الفردي. وليس من العسير أن نرى سبب صيرورة سياسة التمثيل، وبصورة مفاجئة، قضية: فما هي أنظمة السلطة التي تخوِّل بعض أشكال التمثيل وتقمع أشكالاً أخرى؟ أو، وبتحديد أكبر، كيف تُدخَل الرغبة عبر التمثيل بواسطة إدارة متعة القراءة أو النظر؟ وهناك العديد من المنظِّرات من النساء اللواتي ناقشن وقلن بالحاجة إلى تجريد (De-Naturalize)

طبيعة فهمنا العادي للجسد في الفن، والحاجة إلى الكشف عن آليات معنى التموضع الجنسي الذي ينتج تلك الصورة عن الجسد والرغبات التي تثيرها (الذكورية والنسوية).

برهن هذا المزج ما بين السياسي والجنسي على أنه مزعج عند بعض النقّاد، بخاصة، بالنسبة إلى أولئك الذين يعتبرون أفكار المتعة والرغبة أساسية في التجربة الإستطيقية. وقد عملت النظرية النسوية والنظرية مابعد الحداثية، كلتاهما، وكذلك ممارستاهما على تجريد (De-Doxify) معنى فكرة الرغبة بوصفها مجرد إشباع فردي مستقل عن المتع التي تنشأ بالثقافة وفي الثقافة. وإن الحافز السياسي للفن مابعد الحداثي والنسوي يتحدى حالات الرغبة: فالرغبة كاشباع أرجئت إلى ما لا نهاية، أي، كنشاط متوقَّع في زمن المستقبل اللغوي والرغبة الملتهبة بعدم الوصول إلى المبتغى وعدم الرضى عن الواقعي، فهذه هي منطقة الرغبة المزاحة ـ الموجودة في الإعلان وتصوير الفضائح الجنسية ـ وفي صور بودريار. وفي حين تبدو فكرة الرغبة ذاتها أنها تفترض ذاتية متّسقة، فقد رأينا أن الكثير من النظرية النسوية ومابعد الحداثية شكك بهذا التصوّر وحوّله إلى إشكالية. غير أن هذه النظرية تعرضت لانقسام بين أولئك الذين يرون الرغبة شيئاً يتجاوز الثقافة والسياسة، وأولئك الذين يرون الذات الراغبة داخلة في مواقف ذاتية معينة محدَّدة أيديولوجياً وبواسطتها.

ولا شك في أن الرغبة إشكالية: فهل ثمّة فرقٌ بين الرغبة كلعبة نصيّة، مثلاً، والرغبة كإبراز للاقتصاد السياسي لصورة في مجتمع أبوي ورأسمالي؟ فالرغبة ليست مجرد قيمة تنتمي إلى الأيديولوجيا ما بعد البنيوية، إنها معيار، أيضاً، في المجتمع الاستهلاكي، عمل النقّاد الماركسيون على تفكيكه. غير أن هذا هو ما فعلته النسويات: فعروض كارول سكويرز (Carol Squiers) الفكرية النقدية، مثل

(*Design for Living*) في عام 1984 جمعت صور نساء في المجلاّت بغية نزع القناع، من خلال التنظيم والتموضع، عن السياسة الرأسمالية والأبوية في أشكال التمثيل في وسائل الإعلام لجسد المرأة ولرغبتها، وتحدّي تلك السياسة.

وفي كتابها، رغبة الأنثى (*Female Desire*) حاولت روزالند كاورد (Rosalind Coward) أن تبرهن، من منظور نسوي مابعد حداثي، أن متع النساء تُنشأ داخل مجالٍ من الممارسات ذات الدلالة، وبكلمات أخرى، هي ليست طبيعية أو فطرية. ولكونها من إنتاج أشكال الخطاب الذي يستبقي امتياز الذّكر، فإن رغبة الأنثى - أشكال إشباعها، وموضوعاتها - قد تحتاج إعادة تفكير، وبخاصة اعتبار ما تسميه كاثرين ستمبسون تبايناً[3]. غير أن أشكال الخطاب الذكورية هذه تتطلّب مجابهةً، وتحدياً وفضحاً للزيف. وهنا أهمية عمل الفنانات من النساء، فمثلاً، في قصة قصيرة تدعى (*Black Venus*) من تأليف أنجيلا كارتر. يتقابل خطابان ويصطدمان: فهناك اللغة الشعرية لرغبة ذكورية في المرأة متسامية (والمرأة كمصدر إلهام شعري وكموضوع خيال جنسي) وأشكال خطاب سياسية ولغوية عن تجربة الأنثى. وهذا هو أحد تلك النصوص التي تتطلب قراءةً على أنها مكان الإنشاء المتنقل لمعنى الجنس، لكن بمعنى معقَّد: هناك خطابان متنازعان يعملان على إبراز تاريخ الرغبة، رغبة الذّكر ومحاربتها.

هذه هي قصة بودلير وخليلته ذات اللون الأسمر الضارب إلى الصفرة جين دوفال (Jeanne Duval). وقد كتب بودلير مرةً في مجلته: «فينوس الخالدة»، والنزوة، والهستيريا، والخيال هي

(3) Stimpson, Ibid., p. 241.

الأشكال المغرية التي للشيطان»، الشيطان يغازل ويزدري. ولقد كان كاتبو سيرته غير قاسين عليه، فقد شرحوا لنا، وبصبر، الفوائد السامية لتفضيله الرغبة على التحقق المكتمل والخيال المتوقَّع على الفعل الجنسي الواقعي - بالنسبة إلينا، إن لم يكن بالنسبة إلى دوفال. وقد حصلنا على القصائد، ويبدو ما انتهت إليه دوفال كان قليلاً جداً. غير أن كاتبي السير الذاتية كانوا أقل نعومة، وبدرجة كبيرة، مع دوفال: وكما رسمها مانيه (Manet)، فقد وُصفتْ بأنها ذات جمال حسّي، وإمرأة كئيبة وسليطة بشكل غريب جداً، وأن بودلير عاملها كآلهة، لكنها لم تكن تفهم شعره إطلاقاً، وكانت تَفيه على كرمه ولطفه بالتشكّي وبمزاج عكر (وما يبدو أنهم أرادوا تجنب ذكره هو أنه كان مصاباً بمرض الزهري (Syphilis). أما المرأة التي حرمها التاريخ من صوت فكانت الذات في قصة «Black Venus» لكارتر - إذ كانت موضوع قصائد (Black Venus) لبودلير.

يغاير نصّ كارتر، وبطريقة متّسقة، تعارضاً بين الاتجاه الجنسي الذكوري البودليري المتآكل بالواقع الاجتماعي المتصلب لوضع جين دوفال كامرأة مستعمَرة، وسوداء، ومحافظة. ويبدو أن للتمثيل الأيقوني الجنسي الذكوري للمرأة قطبين: الخيالي الرومانسي/ المهترئ (مثل ما كان عند بودلير) والواقعي (وهو المرأة كشريك في الجنس)، لكن، لم تكن المرأة، في أي حالةٍ شيئاً سوى علامة وسيطة للذّكر[4]. ويحاول النصّ اللغوي لكارتر أن يصوغ ثم يعيد صياغة «المنطقة المستعمرَة» من جسد الأنثى، وقد صيغت كخيال

(4) Lisa Tickner, «The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970,» in: Roszika Parker and Griselda Pollock, eds., *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (London; New York: Pandora, 1987), p. 264.

شهواني ذكوري، ثم أعيدت صياغتها بمصطلحات الخبرة النسوية. والنصّ عبارة عن نسج متداخل ومعقّد لأشكال خطاب الرغبة والسياسة، والشهواني والتحليلي، والذّكري والأنثوي.

وتفتتح القصة بمحاكاة صريحة لأوصاف المساء في قصائد بودلير، مثل **انسجام المساء** (*Harmonie du soir*) و**شَفَق المساء** (*Crépuscule du soir*). غير أن المرأة الموصوفة في نصّ كارتر، مثل **المرأة البائسة** (*Forlorn Eve*) تمثلت بلغة مختلفة عن لغة الشاعر الذّكر: «فهي لم تختبر» إطلاقاً، خبرتها كخبرة، والحياة لم تُضفْ شيئاً لمجموع معرفتها، أبداً، بل أنقصتها»[5]، في مقابل ذلك، نجد أن الذّكر (المعرَّف هنا بالضمير «هو» فقط) يقدم لها خياله، الذي يجعله قصة ساخرة من **العاشق المسكين للبلاد الوهمية** (*Le pauvre amoureux des pays chimériques*) المكتشف البودليري لأميركا في **الرحلة** (*Le Voyage*) وتفاصيل خياله تسخر مما ورد في قصائد **رحلة إلى سيتير** (*Voyage à Cythère*)، وفي الشعر (*La Chevlure*) من حيث إنها تعرض نفس الموضوع لكن بصورة هروب سياحي برجوازي مثل («يا ولدي، يا ولدي، دعني أعيدك إلى حيث **تنتمي**»). وهذا كله ممزوج بسخرية بيزنطية لها أسلوب الشاعر ييتس (**Yeats**) (مثل «أعود إلى جزيرتك الجميلة الخاملة حيث يصدح **البغاء المرصَّع** بالجواهر على الشجرة الزاهية الألوان») (10). ويهاجم ردّ **المرأة الخيال** بالقول «لا!... لا أريد غابة الببغاء الأحمر، لا تسلك **بي طريق** العبيد وتعيدني إلى جزائر الهند الغربية (West Indies)» (11)، **فهنا** يواجه الخيال الشهواني الواقع السياسي والتاريخي، **وقد يكون** هذا لتذكيرنا بأن سيتيرا ذاتها، وهي جزيرة

(5) Angela Carter, *Blach Venus* (London: Chatto, Windus And Hogarth Press, 1985), p. 9.

فينوس، ليست بالفردوس، فالشاعر البودليري يتدلّى من مشنقتها، **فهو** يتخيّل أن جزيرة الفردوس، بالنسبة **إلى الأنثى في** الجزر الهندية الغربية، هي «مدينة ذات شاطئ أصفر متوهج، **وسماء** زرقاء جافة **تعج** بالذباب»، وهذا كله ليس باريس (**Paris**). **وإن القصائد** التي تعدّ ألفاً التي تتألف منها مجموعة **السيدة كريول** (*Dame Créole*) لبودلير التي لا بدّ أن تكون قد أوحت قلب الشاعر، **وظّفت هنا** لتلفّ سيجارتها. والحق، إن هذا الحلم، تصاعد، **بالمعنى الحرفي**، في دخان.

ثمّ تعود لغة الحبّ الشهواني الذّكري إلى الظهور. **ومُثارة** من «الكسل الخصب» (Féconde Paresse)، راحت هذه «**السيدة كريول**» المميّزة ترقص وهي عارية من أجله، مرخية إلى **أسفل «شعرها»** الذي يشبه الصدف، ولابسة الخلاخل فقط الموصوفة **في القصائد** التي عنوانها **المجوهرات** «*Les Bijoux*» وترقص **السمراء الفاتنة** (Brune enchanteresse) والممشوقة القوام (Grande et svelte)**، لكنها** تؤدي ذلك، في قصة كارتر، بحنق هادئ ضد عاشقها، **وداخل غرفةٍ** «مشدودة بقوة بحباله» وتائقة للانطلاق في **بحثٍ جويٍّ عن سيتيرا** معشوقة الشعراء تلك[6]. ويحوّلنا النصّ مباشرة إلى **بودلير، هنا، ثم** يجعل التناصّ إشكالياً. وبينما كان يراقب مراقبةً حالمة، **يُقال لنا إنها** «تساءلت عن الفرق بين الرقص عارية أمام رجل واحد **دفع** الثمن ومجموعة من الرجال دفعوا» (12). هو حلم أحلام **حبٍّ شهواني**، وهي كانت تفكر بما يدعى «قيمتها الاستعمالية» **وبمرضها** الزّهري، قائلة: «أليس مرض الزهري هو المصير الرمزي **لمخلوق** وُجد من أجل اللذّة، والثمن الذي تدفعه للمزيج **الأليم، من الفساد** والبراءة،

(6) المصدرنفسه، ص 12.

الذي جلبته معها طفلة الشمس هذه من بلاد الأنتيل (13) (Antilles). ويدعى هذا المرض الزّهري مرض أميركا و«ثأر القارة المغتَصَبة ضد الإمبريالية الأوروبية، لكن الثأر كان له ثمن هنا، ويعود النصّ بعدئذٍ إلى الخطاب الشهواني البودليري: شعرها، القطّة. هو كان يحسبها «إناء ظُلمة... وليس حوّاء، لكنها كانت نفسها الفاكهة المحرّمة، وهو أكلها!» (15). بعدئذٍ تُقدَّم إلينا أسطر أربعة (مترجمة) من قصيدة بودلير: (ولكن غير مشبَع) (Sed non satiata) وهذا تعليق نصّ متداخل تهكمي على رغبته، ورغبتها، غير المشبعتين، كما هو الحال.

وبعد انقطاع في النصّ، فالذي يبدأ (حوالى سبع صفحات ونصف من القصة) كان خطاباً آخر، فـ «هو» يُعرَّف بأنه بودلير، و«هي» تعرَّف بأنها جين دوفال، والمعروفة، أيضاً جين بروسبير (Jeanne Prosper)، أو ليمير (Lemer) «كما لو أن اسمها لا قيمة له في مجال النتائج[7]. وأصولها أيضاً غامضة: ونحن نقرأ داخل هلالين: (بلد الأصل Pays d'origine) أقل أهمية من أن تكون لو أنها كانت نبيذاً» (16). وربما تكون قد جاءت من جمهورية الدومينيك (Dominican Republic)، حيث قيل لنا، وبشكل بارز، إن توسان لوفيرتور (Toussaint L'Overture) قاد ثورةً للعبيد، ولَفِتْنا لسياسات الإمبريالية الاستعمارية الفرنسية، العرقية منها، والاقتصادية، والجنسية. ومع ذلك، فإن النصّ يعود بنا توّاً إلى الخطاب الشهواني البودليري ليصف جين (Jeanne) لنا. وفعله هذا ليس مفاجئاً. وبعد كل ذلك، كان ذلك كل ما علينا أن نعرفه اليوم عنها، بالاضافة إلى لوحة رسمها مانيه. وقد حاول النصّ، من خلال

(7) المصدر نفسه، ص 16.

المراجع الأدبية والتاريخية، كليهما، أن يعيد إلى جين التاريخ الذي حُرِمتْ منه بوصفها «الطفلة النقية في المستعمرة» المستعمرة «البيضاء المتغطرسة» (17). كما أنها حُرمت من لغتها. وقد أُخبرنا بأنها تتكلم لغة المستعمرة (Créole) على نحوٍ رديء، وأنها حاولت أن تتكلم لغة فرنسية «جيّدة» عندما وصلت إلى باريس. غير أنه، يوجد، هنا، التهكّم الحقيقي على تلك الأشكال التمثيلية الأدبية التي بها نعرفها اليوم، مثل:

«لا يمكنك القول، إن جين لم تفهم الشعر المصقول الصافي والمضطرب لعاشقها، بل إنه كان إهانة دائمة لها، فقد كان يلقيه عليها ساعة بعد ساعة، وكانت تتوجّع، وتثور، وتغتاظ، لأن بلاغته أنكرت لغتها»[8].

فهي لا تقدر أن تسمع تقديره لها خارج سياقها الاستعماري ـ العرقي واللغوي.

ثم يضيف النصّ سياقاً آخر، أيضاً، وهو السياق الجنسي الواضح، فيذكر: «إلهة قلبه، والمثال الأعلى للشاعر تضطجع متألقةً على السرير...، وأحبّ أن تصنع من نفسها مشهداً للفرجة، وتقدم حفلةً سخيّة لعينيه المتألقتين اللتين كانتا، دائماً أكبر من بطنه. وتستلقي فينوس على السرير، منتظرة ارتفاع ريح: طيور المحيط السوداء (Albatross) لتهبّ العاصفة»[9]. غير أنه يوجد لقارئ شعر بودلير مسألة معكوسة، هنا ـ وهي ليست تتعلق باللون (عندما يقول «طيور Albatross السوداء»)، وإنما تتصل بالأدوار، ففي القصيدة التي تدعى **ألباتروس** (*L'Albatross*)، كان الشاعر هو الذي يطير على

(8) المصدر نفسه، ص 18.
(9) المصدر نفسه، ص 18.

أجنحة الشعر، والوضع بشع على الأرض. وفي النسخة الساخرة لكارتر، كانت المرأة هي طائر ألباتروس الجميل، والشاعر، **خلاف** تلك الطيور العظيمة المتأنقة (وهذا مأخوذ من **مغامرات آرثر غوردون بيم** (*Adventures of Arthur Gordon Pym*) لـبـو (Poe))، كـان ذلـك الذي يبني عشّه، دائماً، قرب عُش طائر ألباتروس، أي إنه: طائر البطريق (Penguin) ـ الذي لا يطير، والبورجوازي، والمضحك بصورة لا فكاك منها. ويقال لنا: «الريح عنصر من طائر ألباتروس تماماً مثلما هي الإقامة في مكان لطائر البطريق» (19).

وهكذا يُفَكّ السحر عن الشاعر، كما عن العاشق.

وقد دوِّنت المواجهات الحبّية الشهوانية بين هذين الطائرين الغريبين بعنايةٍ وبدقّة، ويحدِّد النصّ لنا موضع التدوين تحديداً تاريخياً وثقافياً، هكذا:

«وكان أمراً جوهرياً لارتباطهما أنه إذا لبست أثواب غُزي، وكساء غير مخيطٍ من الجواهر واللون الأحمر، فما عليه إلاّ أن يُبقي معوِّقات القرن التاسع عشر الذّكرية العامة، الخاصة بمعطف الصوف (المفصَّل بإتقان)، والقميص الأبيض (من الحرير الصافي، والمخيط **في لندن**)، وربطة عنقٍ **بلون دم الثور**، وسروال خالٍ من العيوب»[10].

ليست بالمصادفةً، هنا، أن يمر في الخاطر عمل مانيه إذ ورد:

«هناك ما هو أكثر لـ «الغداء على العشب» (Le Dejeuner sur l'Herbe) من مقابلة العين. (مانيه، وصديق له آخر)، فالإنسان يفعل ويلبس ليفعل هكذا، فجلده شأنه، فهو فنّان، ومخلوق ثقافة. والمرأة

(10) المصدر نفسه، ص 19.

تكون، وهي، لذلك، مكسوّة بالكامل، بلا ثياب إطلاقاً، وجسدها مشاع»[11].

ومعاً، يفك بودلير ودوفال «تاريخ الانتهاكات» (21)، لكن خطابه الحبيّ الشهواني المألوف يظل مفسحاً المجال لحقيقتها. والقول إن «جين استغلّت لذّة عاشقها، **كما لو أنه كرم عنب لها**» (21) يذكِّر (ولو بطريقة تهكّمية) بقصيدة له **عنوانها المجوهرات** (*Les Bijoux*)، حيث يصف ثدييها بأنهما **«عنقودان من كرمة عنبي»** (grappes de ma vigne)، أي ملك الشاعر، **في تلك النسخة** المراجَعة، لم تكن ملزمة باستغلال لذّته، **فهي كانت** انفعالية مذعنة، «كانت تسمح بأن تحبّ» **(elle se laissait aimer)**.

وينقطع النصّ هنا. هو مات «**وهو أصمّ، وأبكم**، ومشلول» وهي فقدت جمالها وبعد ذلك حياتها. **غير أنّ كارتر قدّم مصيراً** ثانياً لجين دوفال، **فهي** ابتاعت أسناناً جديدة، **وشعراً مستعاراً**، واستعادت بعضاً من جمالها الذابل. وعادت **إلى جزر الكاريبي مستفيدة** من المال الذي جمعته من بيع **مخطوطات بودلير ومما كان** يقدر أن يدسّه إليها قبل وفاته («**وقد فاجأتها معرفتها بمقدار قيمتها**»)، **فعكست** كل ما يتصل باتجاه **هذه المرحلة ـ إنه**، برغم كل شيء، طريق «العبيد». وتوفيت بعد **عمر طويل مديد**، وبعد حياتها كسيدة (Madam). بعد ذلك، **يخون النصّ وضعيته** الخيالية بواسطة فعل المستقبل، فيقول من قبرها: **«سوف تتابع** نشرها، على أكثر الإدارات الاستعمارية امتيازات، **وبسعر غير مرتفع**، مرض الزهري البودليري الحقيقي والصحيح **والأصلي»**[12]. هذا هو صوت أنجيلا كارتر

(11) المصدر نفسه، ص 20.

(12) المصدر نفسه، ص 23.

الساخر المنطوي على خطاب مزدوج من التورّط والتحدّي، ومن التسييس النسوي للرغبة.

غير أني قلت في ما سبق إن مابعد الحداثيّة هي التي تتصف بالتورّط والنقد، وليس النسوية. ومع ذلك، ربما تكون هذه نقطة تداخل أخرى لا بدّ من وضعها في صورة نظرية: وبكلمات أخرى، ليست المسألة مجرد وجود تأثير نسوي رئيسي على مابعد الحداثية، بل قد يمكن تحريك الإستراتيجيات مابعد الحداثية من قِبَل الفنانات النسويات لغايات تفكيكية، أي بغية الابتداء بحركة في اتجاه التغيير (وهي حركة ليست في ذاتها جزءاً من مابعد الحداثية). ولم يكن نصّ كارتر وحده الذي رأى أن الحبّ الشهواني هو المركز الملائم لهذا النوع من النقد، لأنه يطرح مسألة الرغبة وسياستها الجنسية، وأيضاً، موضوع التمثيل. وإن البحث عن دور أشكال خطابنا الثقافي والاجتماعي في إنشاء المتعة وأشكال التمثيل الجنسي هو الذي ينتج من التصادم بين نوعين من الممارسات المنطقية تنتج عبرها أفكار تعارضية حول الجنس والهُويّة الجنسية في قصة كارتر. وما يشبه ذلك، بل حتى أيضاً ما هو مسيّس بطريقة مباشرة أكثر للرغبة الذّكرية، يمكن رؤيته في ملصق/رسم اغتصاب (Rape) لمارغريت هاريسون (Margaret Harrison)، ففي هذا العمل، يوجد فريز (Frieze) على امتداد القسم العلوي يقدم أشكالاً من إعادة إنتاج صور شهوانية للنساء من الفن الذّكري العالي، مما أمكن الحصول عليه» يظهرن مستسلمات، ويقدِّمن أنفسهن للنظرة التحديقية للذّكر، وهي: لوحات مقبولة رسمها إنغرس (Ingres)، وروبنز (Rubens)، وروسيتي (Rossetti)، ومانيه... وهلمّ جرّاً. ويوجد في الأسفل شريط من قصاصات صحفية عن محاكمات الاغتصاب، فيها يظهر الاختصاصيون في القانون يقرون غضّ النظر عن حوادث العنف ضد النساء. وتحت ذلك، توجد سلسلة من أشكال التمثيل المرسومة

لأدوات الاغتصاب، مثل السكاكين، والمقصّات، والزجاجات المكسورة. مثَّل نصّ كارتر اغتصاب صداماً ساخراً لأشكال الخطاب، مثل: العراة في الفن العالي، والتقارير القانونية، وأشكال تمثيل العنف. ومع ذلك، فإنه يبُيِّن لنا أن أشكال الخطاب كلها تشارك في تشييء جسد الأنثى.

إن استعمال الباروديا الساخرة (وحتى إساءة استعمالها) في التمثيل الذَّكري للمرأة في أعمال كارتر وهاريسون هو إستراتيجية مابعد حداثيّة، لأنها، وعلى الأقل، تتضمّن نقداً تورّطياً متناقضاً. حتى أكثر مناقشات الأنثى والمناقشات النسوية مقبوليّة، بصورة عامة، مثل عمل ماري كيلي (*Post-Partum Document*)، يمكن النظر إليها على أنها تحدٍّ ضمنيّ ساخر للتقليد الأبويّ في الفن الغربي العالي المتعلق بمريم العذراء والطفل، أي: كما كنت قد قلت قبلاً، إنه يُسيِّس ويجرِّد طبيعة ما كان يعتبر أكثر العلاقات «طبيعية»، وذلك بصياغته من خلال الخطاب اليومي للخبرة النسوية الواقعية للحداثة. غير أن هذا التحدّي للخطاب هو الذي جعل عمل كيلي، من حيث هو عمل نسوي، أقل إشكالية من بعض الأعمال الأخرى. وعندما توظِّف فنانات مثل سيندي شيرمان، أو هانا ويلكي تقليد عُرْي الأنثى توظيفاً ساخراً، على سبيل المثال، فإن مسائل مختلفة تنشأ، لأن نسوية تقليد العُرْي - مثل الحب الشهواني عند بودلير - تحوِّله إلى شكل فنّي يكون فيه الذَّكر المشاهد واضحاً، وفكرة الرغبة الذكرية في صلبه. ومع ذلك، فإن هذه النسوية ذاتها هي ما تمَّ تجاهلها في الكتابات التاريخية عن العُرْي.

الباروديا النسوية مابعد الحداثيّة

عندما تلقي آنا كابلان (Anna Kaplan) سؤالاً يتعلق بالسينما، وتقول: «هل النظرة التحديقية ذكريّة؟»، فإنها تحوِّل إلى إشكاليةٍ ما

قبلته الحركات النسوية (على الأقل، منذ المقالة المهمة للورا مالفي (Laura Mulvey) حول «المتعة البصرية والسينما القصصية») على أنه تذكيرٌ لعين السينما التي تحوِّل النساء إلى عارضات للمشاهدة والعرض، و«مدوَّنات لهدف خلق تأثير بصري قوي وشهواني. حتى أنه يمكن القول إنهن يعنين فكرة فرجة»(13). وفي مثل هذه الحال، تبدو الأنثي كمشاهدة، إمّا في موقع تماثل نرجسي، أو في موقع جلسات التحليل النفسي.

غير أننا نجد أنفسنا متسائلين عمّا إذا كانت هناك مشكلة أساسية وكبيرة تتعلق بوجود فنون بصرية نسوية (في مقابل نقد المرأة لفن الذّكر)؟ فإذا كانت النظرة التحديقية المسيطرة التي تفصل الذات عن موضوع النظرة وتسقط الرغبة على الموضوع، هي ذكريّة فطرياً، كما يرى عدد كبير من النساء، فهل حالتئذٍ يمكن وجود فن بصري نسوي؟ من جهتي، أعتقد أن هذا الوضع يمكن أن يشكل مأزقاً حقيقياً. وبالرغم من ذلك، فإنه مأزق كانت قد قدّمت له مابعد الحداثيّة إستراتيجية خروج، وكانت تسوية، لكنها ذات فعالية سياسية ممكنة، فباستخدام أنماط سخرية مابعد الحداثية الشاملة إدخالَ الأعراف وعكسها، مثل تذكير النظرة، فإن تمثيل المرأة يمكن «تجريده» من معناه. وربما تكون صياغة دريدا للموقف المابعد حداثي هي أفضل صياغة، عندما يكتب قائلاً: «إن سلطة التمثيل تعيقنا، فارضةً نفسها على تفكيرنا من خلال تاريخ كثيف ومرصَّف ترصيفاً ثقيلاً، فهي تبرمجنا، وتسبقنا في الزمان»(14). ومع ذلك،

(13) Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema,» *Screen*, vol. 16, no. 3 (1975), p. 11.

(14) Jacques Derrida, «Sending: On Representation,» *Social Research*, vol. 49, no. 2 (Summer 1982), p. 304.

فإن هذا لا يعني أنه لا يمكن تحدّيه وهدمه، وإنما يعني فقط، أن الهدم سيتمّ من الداخل، فالنقد سيكون تورّطيّاً.

وأحد الأمثلة هو الرواية الساخرة لغايل غلنر (Gail Gelner) والعري المقبول في لوحة إنغرس **الجارية العظمى** (*The Grand Odalisque*) وفي عملها الروائي **النظام المغلق** (*Closed System*) الذي عُرض في مهرجان تورنتو (Toronto Alter Eros Festival) في عام 1984. هذا العمل المؤلف من الملصَّقات هو عمل ساخر وبوضوح، لكن التغييرات فيه مهمة بقدر ما هي المتشابهات: فشكل إنغرس الأنثوى أعيد إنتاجه، غير أن نظرة الذّكر الضمنية جعلت الآن جزءاً من العمل على صورة مجموعة رجال أدخلوا في شبّاك غرفة خلفية لينظروا إلى الداخل نحو العارية، غير أنه، ومع وجود نظرة الذّكر حيث هي (نعني في الخلف)، فإن أنثى إنغرس تشاهَد مبتعدةً عنها، مفيدة أن المشاهد الذي تحوّلت إليه يمكن أن يكون من نوع جنسيّ آخر. والفرق بين هذه الرواية ورواية ميل راموس (Mel Ramos)، وهي (*Plenty Grande Odalisque*)، يوضحّ لي الفرق ما بين النسوي والمابعد حداثي، فتورّط راموس مابعد الحداثيّ أوضح، مع أن نقده هو، أيضاً واضح، نعني: أنه بتصويره تلك العارية المعروفة كلاسيكياً بصورة جنسية (Pornographic) (كصور النساء العاريات في مجلة (*Playboy*))، فكّك حجّة هذا العرف الخاص للفن العالي، مشيراً إلى رغبة الذّكر من غير أن يقدّم ردّاً جنسياً خاصاً عليه، فما يعرضه الفن النسوي والفن مابعد الحداثيّ، كلاهما، هو أن الرغبة والمتعة مثبتتان اجتماعياً ومعتبرتان، فبينما ينشد الفن مابعد الحداثي إفساد ـ وهو يكتشف ـ هذه المتع المتوقعة، فإن الفن النسوي يريد الإفساد، ولكنه يريد، أيضاً تغيير متعنا المسموح بها كمشاهدات وفنانات. وكما كنا قد رأينا قبل قليل، فإن عمل سيلفيا كولبوسكي، وباربرا كروغر، وأيضاً ألكس هانتر (Alex Hunter) تحرّك إستراتيجية

مابعد حداثيّة ساخرة، في استعمال وإساءة استعمال أشكال التمثيل الثقافي الجماهيري للنساء، فتفسدها بواسطة تهكّم متطرف وإعادة سياق مقطّع، وكل ذلك لتمزيق أي استهلاك انفعاليّ لمثل هذه الصور. وربما يكون التورّط ضرورياً (أو لا مفرّ منه على الأقل) في النقد التفكيكي (الذي عليك أن تشير إليه، ومن ثم إدخال ذلك الذي تريد أن تدمّره)، مع أنه يكيّف تكييفاً لا مهرب منه جذريّةَ نمط النقد الذي يقدّمه، وإمكانية اقتراح التغيير. لذا، فإن استخدام الفن النسوي للإستراتيجيات مابعد الحداثيّة ينطوي على إشكالية بمقدار ضئيل، لكنه، قد يكون، أيضاً، أحد الطرق الوحيدة لوجود الفنون البصرية النسوية.

وحديثاً، أشار العديد من المعلّقين إلى ذكورية التقليد الحداثويّ، وبالتالي إلى الذّكرية المتضمنة في أي مابعد حداثيّة تكون ردّ فعل أو تكون انفصالاً واعياً عن تلك الحداثويّة. وعندما أبت المذاهب النسوية الاندماج في المعسكر مابعد الحداثيّ، كان ذلك لسبب معقول، وهو: أن برنامجها السياسي سيتعرض للخطر، أو، على الأقل، سوف يتعرّض لتشويش التدوين الثنائي للنقد التورّطي مابعد الحداثيّ، كما أن خصوصياتها التاريخية، وتموضعاتها النسبية سيهدّدهما الاحتواء. كلا المشروعين يعمل، وبوضوح لهدف وعي الطبيعة الاجتماعية للنشاط الثقافي، غير أن المذاهب النسوية غير راضية بالعرض، أي: إن الشكل الفني لا يستطيع أن يتغير ما لم تتغير الممارسة الاجتماعية، فقد يكون العرض خطوةً أولى، لكنه لا يكون الخطوة الأخيرة. .. ومع ذلك، فإن الفنانين النسويين ومابعد الحداثيين يشتركون بنظرة إلى الفن مفادها أن الفن علامة اجتماعية في شبكة من علامات أخرى في أنظمة للمعنى والقيمة. غير أني أودّ أن أناقش بأن المذاهب النسوية تريد أن تتخطّى هذه الحال للعمل على تغيير تلك الأنظمة، وليس لمجرد تجريدها من معناها.

غير أن ثمّة فرقاً آخر بين المشروعين، تصفه باربرا كريد (Barbara Creed) على النحو التالي، تقول:

«عندما يحاول المذهب النسوي أن يشرح تلك الأزمة (المتعلقة بالمشروعية التي وصفها ليوتار) بتعابير آليات الأيديولوجيا الأبويّة وظلم النساء ومجموعات من الأقليات أخرى، فإن مابعد الحداثيّة تتطلع إلى أسباب ممكنة أخرى، وبخاصة اعتماد الغرب على الأيديولوجيات التي تضع حقائق كلية، كالمذهب الإنساني، والتاريخ، والدين، والتقدم ... إلخ. وفي حين يوافق المذهب النسوي على أن الموقف الأيديولوجي المشترك لكل هذه «الحقائق» هو أنها أبويّة، فإن النظرية مابعد الحداثيّة ... لا ترغب في عزل أي عامل محدِّد رئيسي من العوامل»[15].

وهي «لا ترغب في ذلك»، لأنها لا تقدر من غير أن تقع في الفخ الذي تَتَّهم اتهاماً ضمنياً الأيديولوجيات الأخرى به، وهو فخ الكليّة. وكريد محقة في اعتبارها أن مابعد الحداثيّة لا تقدم وضعاً مميّزاً، وبلا إشكالية للكلام انطلاقاً منه. لذا، فهي تلاحظ أن «المفارقة التي نجد أنفسنا فيها نحن النسويات هي أنه في الوقت الذي نعتبر فيه أشكال الخطاب الأبوي أوهاماً، فإننا نتابع التفكير مفترضات كما لو أن وضعنا، المبنيّ على اعتقاد بوجود اضطهاد للنساء، هو أقرب إلى الحقيقة» (67) غير أن رفض مابعد الحداثيّة لوضع مميّز هو موقف أيديولوجي بقدر ما هو اتخاذ المذهب النسوي لوضع. وإني أعني بالأيديولوجيا هنا ـ كما في الكتاب كله ـ كل المكوّنات الخبرية للممارسات الاجتماعية وأنظمة التمثيل تلك كلها، ليس الغموض السياسي المحيط بمابعد الحداثية عَرَضيّاً، كما كنا وما زلنا نشاهد،

(15) Barbara Creed, «From here to Modernity: Feminism and Post-Modernism,» *Screen*, vol. 28, no. 2 (Spring 1987), p. 52.

ولكنه نتيجة مباشرة لوضعه المزدوج المؤلف من تورّطٍ ونقدٍ. وفي الوقت الذي فيه يمكن للمذاهب النسوية أن تستخدم إستراتيجيات السخرية المابعد حداثية المتعلقة بالتفكيك، فإنها لن تعاني من هذا الغموض في البرنامج السياسي، ذلك، جزئياً، لأن لها وضعاً و«حقيقة» يقدمان طرائق لفهم الممارسات الإستطيقية والاجتماعية في ضوء علاقات الجنس والتحدّي لها، فهذه قوتها، وفي نظر بعض الناس، وذلك هو حدّها الضروري.

في حين عملت كل المذاهب النسوية ومابعد الحداثية على مساعدتنا على فهم أنماط التمثيل السائدة والمعمول بها في المجتمع الغربي، فإن المذاهب النسوية ركّزت على موضوع التمثيل النسوي الخاص، وبدأت تقترح طرقاً لتحدّي وتغيير تلك المسائل المسيطرة في الثقافة الجماهيرية والفن العالي. ومن الوجهة التقليدية، كان تمثيل جسد الأنثى منطقة خاصة بالرجال. وربما، وباستثناء الإعلان، لم تكن النساء هُنَّ الأشخاص المقصود التوجه إليهنّ في عرض صور النساء. وإذا شاهدن الصور، فإنهنّ كنَّ إمّا ينظرن ـ كذكور بدائل ـ أو يتمثّلن بالمرأة ويكنّ سلبيات، أي مشاهدات. غير أن إستراتيجيات مابعد الحداثيّة الساخرة تسمح لفنانات، مثل كولبوسكي وكروغر، معارضة هذه الخيارات، فيقترحن أوضاع مشاهد نسوية تتعدّى النرجسية، أو الماسوشيّة، أو حتى التلصّص بالنظر. وتحدّياتهن البريختية **(Brechtian)** لأشكال تمثيل النساء في ثقافة الجمهور الواسعة تتطلّب نقداً، لا تمثُّلاً تطابقياً أو تشييئاً على صورة موضوع. هذا الفن يكتب بطريقة ساخرة العرفَ المتعلق بالتمثيل النسوي، ويثير ردّنا الانعكاسي الشرطي، ثم يدمِّر ردّ الفعل ذاته، ويجعلنا نعي كيف أدخل العرف فينا. ولكي يعمل، يجب أن يكون متورّطاً بالقيم التي يتحدّاها، أي: علينا أن نشعر بإغراء الشك به ثم نرسم نظرية تحدّد لنا موقع ذلك التناقض. مثل هذه التوظيفات النسوية لأشكال التكتيك

مابعد الحداثي تسيِّس الرغبة في لعبهنّ بالمكشوف والمخفيّ، وبالمقدَّم والمؤجَّل.

وهكذا، ليس الفن العالي بأكثر براءة من فن الجمهور بطبيعة الحال. وربما لا يكون ما ندعوه الحب الشهواني سوى صور جنسية (Pornography) خاصة بالنخبة، كما ترى أنجيلا كارتر[16]. وعلى يد النسوية، صارت الباروديا إحدى طرق «إعادة قراءةٍ ضد غلّة «أعمال السيد» في الثقافة الغربية»[17]. وتعليقاً على مشاهد يوجين دولاكروا (Eugène Delacroix) المسرحية العديدة المهووسة بالنساء، قالت إحدى سيداته الخرافية (في القصة النسوية لسوزان دايتش *L. C.*): «الفن في حلفٍ مع الإغواء، فهما نصفان في حوار ثابت[18]، فمن الواضح أن الجنس، هنا، هو تقسيم للقوة، أيضاً. وجسد المرأة هو محل سياسة القوة. وعندما يمثل كتاب مثل ماكسيم هونغ كنغستون (Maxime Hong Kingston)، أو مارغريت آتوود (Margaret Atwood)، أو أودري توماس أجساد النساء بلا حماية، ومريضة، ومتأذيّة، أو يختبرن متعهن ـ من الداخل ـ، فهنَّ يقدمن احتجاجاً ضمنياً على النظرة التحديقية الجنسية الشهوانية للذَّكر إلى شكلهن الخارجي، ففي كتابه طرق النظر (*Ways of Seeing*)، يقدم جون بيرغر فكرةً مفادها أن النساء في انقسام، فهنَّ يراقبن أنفسهنَّ ويراقبن الرجال، وهم يراقبونهنَّ كموضوع (وفي نفس الوقت يشعرن بأنهن ذوات)، فهل بإمكان إستراتيجيات مابعد الحداثيّة أن تقدم للنساء

(16) Angela Carter, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (London: Virago, 1979), p. 17.

(17) Teresa De Lauretis, «Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms and Contexts,» in: *Feminist Studies/Critical Studies* (Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1986), p. 10.

(18) Susan Daitch, *L. C.* (London: Virago, 1986), p. 72.

مخرجاً من المأزق المتضمَّن هنا، ونظل في داخل أعراف الفن البصري؟ وعندما كولبوسكي تقدم، وبطريقة ساخرة، صوراً من وسائل الإعلام بعد إعادة موضعتها عن موديل الأزياء (تقليدياً، الصورة المثلى لنظرة الذَّكر التحديقية أو لتمثّل الأنثى النرجسي لذاتها)، فإنها تفعل ذلك، بطريقة تبغي منها صياغة مواجهة بين الصورة السلبية المشيّئة وقوة التمثيل، بغية إنشاء هويّة. وهنا، لا يكون جسد المرأة حيادياً ولا طبيعياً، إذ من الواضح أنه مكتوب في نظام من الفروق، يكون فيه السلطان للذَّكر وتحديقه. وفي سلسلتها التي تحمل عنوان **متعة الموديل** (*Model Pleasure*)، تقطّع جسد الأنثى المسحور لكي تبيّن أن جميع الصور ذات التمثيل هي في الوضعية الأيديولوجية «الطبيعية» ذاتها.

كذلك استعمل كل من باربرا كروغر وفيكتور بورغين التكتيكات مابعد الحداثية في فنّهما، للإشارة إلى المكان الذي فيه يتداخل الحب الشهواني مع الخطاب السلطوي والحيازة، وهو ما يعرَّف تقليدياً بأنه منطقة الصور والأعمال الجنسية (Pornography). وكما رأينا مبكّراً، فإن أعمالاً مثل **الحيازة** (*Possession*) لبورغين تقدم فكرة عن كيف أن الجنس هو «إنشاء شيء يدعى «الجنس» من خلال مجموعة من أشكال التمثيل»[19]. ومعنى ذلك الإنشاء ليس في أشكال التمثيل ذاتها، بل هو في علاقة بين المتفرّج، والتمثيل، والسياق الاجتماعي برمّته. وإن المعنى الجنسي للكلمات: «ماذا تعني لك الحيازة؟»، ودور الصور الفوتوغرافية لذلك الثنائي المتعانق يواجَهان بعنوان في الأسفل، وهو: «7 في المئة من سكاننا يملكون 84 في المئة من ثروتنا». إن نوع ربط نقد الرأسمالية مع الأبويّة تمَّ

(19) Stephen Heath. *The Sexual Fix* (London: Macmillan, 1982), p. 3.

إنجازه من قِبَل النسويين والمابعد حداثيين، ومن قِبَل المابعد حداثيين النسويين.

وكما عبّر عن ذلك جون بيرغر[20] ببلاغة قوية: «الرجال يفعلون والنساء يظهرن». وهناك تقليد، من زمن طويل، للأدب التعليمي هدف إلى أن يلقّن النساء كيف «يظهرن» - بغية جعل أنفسهن مرغوبات - للرجال: منذ شِعْر عصر النهضة الحبيّ الشهواني، إلى محلّات الأزياء المعاصرة. وحتى القصص الخرافية، تعمل على نقل «الحكمة» الجمعية المتلقّاة الماضية، وبذلك تعكس أساطير الجنس في النظام الأبويّ. وفضحَ الاستعمال النسوي للباروديا مابعد الحداثيّة من قِبَل أنجيلا كارتر، عندما أعادت كتابة **اللحية الزرقاء** (*Bluebeard*) و **الحسناء والوحش** (*Beauty and The Beast*) في كتابها **الغرفة الدموية** (*The Bloody Chamber*)، بسيكولوجيا الجنس الموروثة والخاصة بالحب الشهواني، فالباروديا، وإعادة الكتابة، وإعادة إظهار المرأة يشكل مجموعها أحد الخيارات الذي تقدمه مابعد الحداثيّة للفنانات النسويات، عموماً، وبخاصة اللواتي يبغين العمل في الفنون البصرية ومعارضة نظرة الذَّكر التحديقية معارضة علنيّة.

وعندما تأخذ شيري ليفاين تلك الصور الفوتوغرافية الخاصة بصورة فوتوغرافية فنية مشهورة أنتجها رجال، فإنها بعملها هذا، تفعل أكثر من الاستحواذ على صور تخص الفن العالي بغية معارضة مذهبيّة الأصالة (وهو هدف مابعد الحداثيّ)، فهي تفعل شيئاً آخر أيضاً، فقد نُقِلَ عنها قولها: «أين يمكنني كامرأة فنانة، أن أضع نفسي؟ وما كنت

(20) John Berger, *Ways of Seeing* (London: BBC; Harmondsworth: Penguin, 1972), p. 47.

أقوم به هو جعل هذا واضحاً، أي: كيف يمكن كبت علاقة أوديب (Oedipus) التي للفنانين مع فناني الماضي، وكيف سُمح لي كامرأة أن أمثِّل رغبة الذَّكر، وليس إلاّ»[21]. ووجدت سيندي شيرمان طريقة أخرى لمعارضة ذكريّة النظرة التحديقية، تلك: فلوحاتها العديدة التي تمثل صورتها الذاتية، والتي تقدم جسدها في أنماط اجتماعية وإعلامية، عُرِضت، وعن وعي، لكي يحصل تمثيلٌ للإنشاء الاجتماعي لذات الأنثى، المثبَّت بنظرة الذَّكر التحديقية، وتهكَّم عليه، ذلك، لأنها، هي نفسها، النظرة التحديقية الموجودة وراء آلة التصوير، وهي الحضور الغائب النشيط، وهي الذات وموضوع تمثيلها المرأة كعلامة، أي المرأة كما حدّد موضعها الجنس ـ والعرق والطبقة، أيضاً، فما سمحت به التكتيكات مابعد الحداثيّة للفنانات النسويات هو طريقة لتقديم سياسة تمثيل الجسد من خلال الباروديا، والتوقّع المضادّ، وفي نفس الوقت، البقاء وسط أعراف الفن البصري. والاعتراض الذي قدّمته باربرا كروغر في **أعطيني كل ما تملكين** (*Give Me all you've got*)، والذي كان إشكالياً معارضاً للحب الشهواني، هو مثل جيّد عن هذا. وأحد أعمالها القليلة والذي لم يكن محتوياً على خيارين فقط، وكان بتوقيع ذي إطارٍ أحمر، جُعل له إطار تهكّمي، بلونٍ زهري أنثوي، أي: هو صياغة للرغبة الأنثوية، وهذه صورة فوتوغرافية لكتلة من قطع الحلوى الصغيرة (Petits Fours)، ورُتِّبت قطع الحلوى هذه بحيث تبدو على صورة قضيب الذَّكر: واعتبر انحناؤها أكثر من مجرد أعضاء ذكرية مثارة، فهي أيضاً بقايا مدفعيّة ثقيلة. وفي كلا الحالين، هي تقدم لنا صور تمثِّل قوة الذَّكر لكن مختزلة إلى لغة أدبيّة «الحديث الحلو» عن إغواء الذَّكر. غير أن

(21) Gerald Marzorati, «Art in the (Re)making,» *Art News* (May 1986), p. 97.

ذلك الطلب اللفظي ـ وهو «أعطيني كل ما تملكين» ـ هو وفي لهجته، فعل أمر «عدوانيّ»، وليس الصياغة التقليدية لرغبة الأنثى، إطلاقاً.

في هذا العمل الفني تتجاوز كروغر حدّ تعرية الهُويّة القضيبية للذَّكر والهويّة الجنسية الماسوشية للأنثى، بوصفهما نمطين من السلوك الشهواني، ففيه ـ كما أعتقد ـ تقدَّمت خطوة من المابعد حداثية التفكيكية إلى المذهب النسوي. وباستعمالنا عنوان معرض ماري كيلي في عام 1983 أقول: هي ذهبت «أبعد من الصورة المختلسة». وعادةً ما ينظر إلى عمل كروغر كجزء من التركيز مابعد الحداثيّ على التمثيل، وعلى إزاحة مركزية الذات المستقلة الواردة في خطاب المذهب الإنساني. والحق أنه كذلك، لكنه نسوي أيضاً، في إعادته إدخال الذَّكرية المفتَرَضة والمخفيّة للذات في المذهب الإنساني في النقاش. وقد تستعمل تأليفاتها من الصور والنصّ صوراً عن النساء كانت موجودة في وسائل الإعلام، لكن هذا، لا يُعَدُّ، وببساطةٍ، حالةً مما دعاه هارولد روزنبرغ (Harold Rosenberg) «ديفاجونيك» (Devajunik)، أي الفن الذي يقدِّم ما تمَّ تمثّله سابقاً بأثواب جديدة. وكانت الثقافة الجمهورية محلّ معارضتها، وكان ذلك، وبصورة جزئية، لأن ذلك المحلّ هو المكان التي تنتج فيه الرغبات لمعظم النساء، وليس في معارض الفن فقط، مع أنه يعمل هناك أيضاً.

لقد نجح عمل باربرا كروغر تجارياً، وقد استخدم هذا النجاح، أيضاً، كنقدٍ لسياستها النسوية. غير أن علينا أن نسأل: إذا كان عملها الفوتوغرافي قد فاوض على إقامة علاقة بين المؤسسات الفنية القائمة وبين الممارسات النسوية، فهل يعتبر هذا تورّطاً من جهته، أم هو استعادة من قِبَل تلك المؤسسات؟ أو، وبطريقة إيجابية: هل هذا مثال عن نوعٍ من التدخّل النشيط في أشكال خطاب الفن ومؤسساته

يجعل الممارسات النسوية محلاً للنشاط السياسي؟ وهل يستطيع ذلك التورّط (مابعد الحداثي) أن يمكن من حصول تدمير نسوي من الداخل؟ وقد يكون جزء من المشكلة مصدره مما أراه محدوديّة مابعد الحداثيّة، وذلك في ذاتها وفي استعمالات الفنانات النسويات لها، أي إن مابعد الحداثي قد يقدم الفن كمحل للصراع السياسي بوضعه أسئلة متعددة وتفكيكية، غير أنه لا يبدو قادراً على الدخول في السلطة الفعلية السياسية، فهو يطرح أسئلة تكشف عن أن الفن هو المكان الذي فيه يحصل إنتاج القيم، والمعايير، والمعتقدات، والأفعال، وهو يفكّك عمليات إضفاء الدلالة. غير أنه لا ينفكّ عن قانونه المزدوج، وهو: أنه على وعي دائم بعلاقة الاعتماد المتبادل بين السائد والمعارض. وكما أظهر النسويون في استحواذهم على أشكاله الساخرة، فإن لمابعد الحداثية، على الأقل، إمكانية أن تكون سياسية في التأثير. وكما رأينا في الفصل الأخير، لقد حققت كروغر هذا التأثير بواسطة أكثر الوسائل العلنية الممكنة، وربما كان ذلك: بالتوجّه المباشر إلى المشاهِد، فكان النصّ المطبوع في عملها، يتوجّه، دائماً، إلى مشاهد الجنس، وبخاصة بواسطة تلك المتحوِّلات اللغوية، مثل «أنت» و«نحن». بينما كان واضحاً، ودائماً، جنس كل متحوّلة (وفي هذا تأكيد على عدم استقرار أوضاع المشاهد وأحواله الذاتية).

لقد جئت في عدد من المرات على ذكر اللوحات التي تحتوى على صورة سيندي شيرمان وتحدّي هذه اللوحات للخرافة الماثلة وراء تمثيل التصوير الفوتوغرافي الشفّاف للواقع. وقد لاحظ عدد كبير من النقاد معارضتها المابعد حداثية الواضحة والقوية للذات الفردية والمستقلة، لكن ما يحتاج إلى المراجعة، أيضاً، هو جنس تلك الذات. وهذه المسألة أقل إشكالية في عمل شيرمان منها في عمل هانا ويلكي على سبيل المثال، ففي عمل حمل عنوان **الماركسية**

والفن (*Marxism and Art*)، كانت مخاطبة ويلكي، بالإضافة إلى كونها مباشرة وجدليّة مثل عمل كروغر، مشكلةً عندي، وتحديداً لاستغلاله التقليد الخاص بالعري وفكرة الرغبة. وتناقش لوسي ليبارد (Lucy Lippard) عندما تكتب عن فن الجسد، قائلةً إنه بمثابة «هاوية دقيقة تفصل استعمال الرجال للنساء للدغدغة الجنسية عن استخدام النساء للنساء لفضح تلك الإهانة»[22]، لكننا نجد أن دقة هاوية الاختلاف تلك في عمل ويلكي هي إشكالية. وتناقش بعض النظريات النسوية قائلة بأن جسد المرأة، عندما يستعمل من قِبَل الرجال، يُستعمر، ويخضع للاستحواذ، ويصير كياناً مسكوناً بالأسرار، ولكن، عندما يستعمل من قِبَل النساء، فإن ذلك الجسد يكشف عن خصوبته وجنسيته المكتفية ذاتياً، حتى لو استعمل بطريقة ساخرة قوانين تقاليد العري، الذّكري للقيام بذلك.

في هذا العمل تقدم ويلكي نفسها بما يعرف بالوضع الأمامي للعري الذي يبدأ من خاصرتها صعوداً. وتقع فوق صورتها الكلمات التالية: «الماركسية والفن»، وتحتها الكلمات «احذرْ من النسوية الفاشيّة»، فهناك إمكانية قوة للنقد الذاتي في تصوير النساء لأشخاصهن، ولكن هناك تناقضاً داخلياً أيضاً، فهذا تيكنر (Tickner) يقول:

«إن وصف النساء من قِبَل النساء (وأحياناً لأنفسهن) بهذه الطريقة شبه الجنسية، مثل قول سياسي ينمو ويصير أقوى عندما يقترب من التحريات الواقعية، ولكن عندئذٍ، وعلى قيد شعرة منه، يتهاوى في الالتباس والغموض. وكلما كانت جاذبية النساء أكثر،

(22) Lucy R. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (New York: Dutton, 1976), p. 125.

كلما كانت المخاطرة أعلى، ذلك، لأنهنّ يقتربن أكثر من الأنماط التقليدية، في المقام الأول»[23].

وفي حين كانت سيندي شيرمان تقبّح بعضاً من صورها الشخصية، لم تكن ويلكي تفعل ذلك (بالرغم من إلصاقها «آثاراً» من العلكة). وهي تعرّي جسدها أمام آلة التصوير كما تفعل كارول شنيمان (Carole Schneeman) وليندا بنغليس (Lynda Benglis)، وكلهن نساء جميلات تمّ اتهامهن بالغموض السياسي والنرجسية. وقد حصل دفاع عن عمل ويلكي بوصفه هجاءً ودفاعاً عن الفتاة الفاتنة التي تعلق صورتها على الجدار، أو حتى عن أعراف عارضة الأزياء وإن يكن دفاعاً استفزازياً، فهي تتباهى بكبريائها الخاص ومتعتها في ميولها وقوتها الجنسية. أبهذه الطريقة علينا أن نفسّر القول: «حذارِ من الأنثوية الفاشية»؟ نعنيَ النسوية التي قد تجد في هذا تورّطاً زائدَ بمقدار، أو النسوية التي لا تجيز أيديولوجيتها مثل هذا التصوير للرغبة الأنثوية (التي قد يكون الذَّكر حدّدها).

غير أن هذه الصورة الفوتوغرافية لا تمثّل تمثيلاً حقيقياً الوضع الاستغلالي الجنسي للمرأة الجميلة بأنه مزعج، فهذا هو وضع امرأة واثقة من نفسها تلبس علامات ذات دلالات ذكريّة فوق جسدها العاري، مثل ربطة عنق، وسروال مشدود إلى أسفل. وإذا كانت «النسوية الفاشية» تعني أنثوية الاحتشام، فإن حصر جسم الأنثى في الفن الذَّكري يمكن أن يكون ما توافق عليه مثل هذه الأنثوية برفض المرأة استعمال جسدها الخاص ومتعها (فهل هذه هي كيفية ربط الماركسية بالفن؟ غير أن السؤال يظل: ما هو وضع المشاهد الذي

(23) Tickner, «The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970,» p. 273.

يكون التوجّه إليه: هل هو اختلاس نظرٍ، ونرجسي، ونقدي؟ وهل يمكننا أن نعرف؟ وهل هذا يحوّل ذكرية النظرة التحديقية إلى إشكالية أو يثبّتها؟ والحق أقول: لا أعرف. وفي مواجهة التناقض المتجلّي في هذا العمل، يغرينا القول إنه بينما الواضح هو أن ويلكي تتلاعب بأعراف أشكال المخاطبة الجنسية الفاحشة (Pornography)، فإنها أيضاً تجاور هذا مع أشكال الخطاب الاحتجاجي النسوي، لكنها ارتدّت إلى نفسها بطريقة ما (فعيناها تقابلان عيني المشاهد وتندمجان فيهما)، فهي لم توضح موقفها الخاص، وبالتالي جعلته يعزّز ما قصدت معارضته، وهو: الأفكار الأبوية عن الجنس الأنثوي والرغبة الذَّكرية.

وإني أتساءل ما إذا كان الذي لدينا، هنا، [وأستعير مصطلحاً جميلاً من مارغريت والر (Marguerite Waller) لوصفه] هو حالة من العمل الفني «لغة توتسي المجازية» (Tootsie trope)، أي «إخفاق هذا العمل الفني في السماح لنياته النسوية بتغيير أسلوب معانيه ذي المركز الذَّكري»، فالرغبة الذَّكرية التي كان من المفترض رفضها، أدخلت، ومن دون أي معارضة قد يقدمها النقد التورّطي مابعد الحداثيّ. والحق أقول: إني لا أعرف ماذا أفعل بهذا، فأفتكر، أحياناً أنّ على المرأة، لكي تمثّل نفسها أن تؤكد على وضع ذكريّ، غير أن كروغر وأخريات بيّنَّ أن هذا التموضع يمكن أن يحصل بطريقة ساخرة من خلال إستراتيجيات مابعد حداثيّة ما يزال بإمكانها السماح بمعارضة جدّية.

أفترض أن هذا يتركنا أمام سؤال أخير، وهو: كيف يبدو الرفض الكامل للموقع الذَّكري؟ يقدم لنا الفيلم النسوي أكثر الأمثلة وضوحاً وأهميةً، وعمل نانسي سبيرو (Nancy Spero) وهو (*Peinture Féminine*)، يقدم بالرغم من أنه يفكك، بصورة ضمنية، الجنس

الذَّكري الذي هو في أساس الحب الشهواني الخاص بأشكال التمثيل النسوية، نظرةً تحديقية أنثوية تظهر فيها النساء البطلات والذوات، وليس على صورة موضوعات رغبة الحب الشهواني التقليدي. وربما كانت إعادة تصويرها لجسد المرأة أحد الأجوبة الذي يقدم حركة تتجاوز المأزق الممكن (وربما الحتمي) للنظرة التحديقية الذَّكرية. ومثل ذلك أعمال ميرا سكور (Mira Schor)، ونانسي فرايد (Nancy Fried)، ولويس بورجوا (Louise Bourgeois) والنساء الأخريات في معرض «سياسة الجنس» (Politics of Gender) في عام 1988 في صالة عرض (QCC) في مدينة نيويورك.

وعلى كل حال، فإني أفتكر أن البارودية مابعد الحداثية هي في عداد «الإستراتيجيات العملية» التي صارت «ممارسات إستراتيجية» (باركر وبولوك في محاولة الفن النسوي تقديم أنواعٍ جديدة من المتعة الأنثوية وصياغات جديدة للرغبة الأنثوية عن طريق تقديم تكتيكات للتفكيك، أي للكتابة بغية تدمير التقاليد الأبوية البصرية. غير أني اعتقد أن النسويات قد دفعن النظرية والفن مابعد الحداثيين في اتجاهات لم يكن ممكناً من دونهما أن يتجهن إليها. وشمل أحد الاتجاهات عودةً إلى موضوعٍ كان قد عولج بتفصيل في مرحلة مبكرة لهذه الدراسة، وهو التاريخ.

الخاص والعام

بإضفاء قيمة جديدة ومؤكَّدة على فكرة «الخبرة»، طرحت النسويات مسألة ذات أهمية عظيمة للتمثيل مابعد الحداثي، وهي: ما الذي يؤلف القصة التاريخية الصحيحة؟ ومن يبتُّ في هذه المسألة؟ وقد أدّى هذا إلى إعادة تقييم قصص الحياة الشخصية الموجودة في: المجلات، والرسائل، والاعترافات، والسير، والسير الذاتية، وصور

الشخص. وبتعبير كاثرين ستمبسون: «لقد ولّدت الخبرة أكثر مما استطاع الفن، فقد كانت مصدراً للانخراط السياسي، أيضاً»[24]، فإذا كان ما هو شخصي سياسياً، يجب إذاً إعادة النظر في التفريق التقليدي بين ما هو تاريخ خاص وما هو تاريخ عام. وقد تطابقت إعادة التفكير النسوية هذه مع مفاوضة عامة تختص بالتفريق بين الفن العالي وثقافة الحياة اليومية ـ الشعبية والإعلامية، وكانت النتيجة الحاصلة إعادة النظر في سياق القصة التاريخية، وسياسة التمثيل، والتمثيل الذاتي.

ويمكن رؤية تأثير النسويات الخاص هذا، في الكتابات مابعد الحداثية في عددٍ من الأشكال الأدبية. وأحدها يمكن أن يكون القصص الميتا ـ خرافية في الكتابة التأريخية، حيث يصير ما هو شخصي خرافياً، والعام تاريخياً ـ وسياسياً ـ بنوعٍ من الأسلوب المجازي المرسل: ففي قصة رشدي التي عنوانها، **أولاد منتصف الليل** (*Midnight Children*)، لم يقدر بطل القصة ولم يُرِدْ أن يفصل تمثيله الشخصي عن تمثيل أمته، وكانت النتيجة تسييساً للخبرة العامة والخاصة، وللقومية والشخصية. وفي قصة نايجل وليامز (*Star Turn*) أو قصة جون بيرغر (*G*)، يميل تمثيل الأحداث التاريخية العامة إلى اتخاذ أبعاد سياسية في وسط العالم الخرافي الخصوصي للشخصيات، لكن، وبسبب الوعي الذاتي الميتاخرافي، فإن أسلوب المجاز المرسل يتوسَّع ليشمل عالم القارئ.

وهناك نمط آخر من الكتابة مابعد الحداثيّة شكّلته إعادةُ التقييم النسوي للكتابة عن الحياة وتسييسها لما هو شخصي، هو ذلك النوع

(24) Stimpson, «Nancy Reagan Wears a Hat: Feminism and its Cultural Consensus,» p. 226.

من العمل الذي يقع على الحد الفاصل بين الخرافة والتاريخ الشخصي، وهو إما أن يكون عن السِّيَر عموماً أو عن السِّيرِ الشخصية مثل (*Running in the Family*) لأونداتجي، و(*The Woman Warrior*) و(*China Men*) لبانفي. وكان تمثيل الذات (والآخر) في التاريخ بهذا الشكل، قد أنجز أيضاً بواسطة وعي ذاتيّ قويّ، مما كشف عن علاقة إشكالية بين الكتابة الشخصية الخصوصية وما هو عام، بالإضافة إلى الأحداث الشخصية المختبرة (من القاصّ أو من شخص آخر).

وبغية التوكيد على ما أراه المصدر النسوي الخاص للإيحاء بهذه الأنماط مابعد الحداثيّة الخاصة بالتعامل مع سياسة التمثيل الخصوصية والعامة، أودُّ أن استعمل كمثلين عملين أظنهما نسويين ومابعد حداثيين، وأحدثا بصورة علنية البعدَ السياسي المحدَّد الوجود في هذا النوع من التمثيل القصصي التاريخي (مع التذكّر الدائم بأنهما، رغم كونهما متّصلين، يجب إبقاؤهما منفصلين)، فعمل غايل جونز، **كوريغيدورا** (*Corregidora*)، هو قصة عن أورسا (Ursa)، وهي مغنية أميركية تغني أغاني الجنوب الأميركي، وكانت حياتها كلها قد تشكَّلت بتأثير كراهية النساء في أسرتها لكوريغيدورا الذي كان من أصل برتغالي برازيلي «يعمل بتجارة العبيد والمومسات»[25]، وهو الذي كان أباً لأمها وجدّتها. وقد انتقل التاريخ الشخصي للأسرة، بطريقة شفهية، من إمرأة إلى أخرى تلتها، ومن المستعبَدة إلى التي تحررّت أخيراً. وكانت الوثيقة التاريخية، التي في حيازة المرأة عن الماضي، عبارة عن صورة فوتوغرافية لكوريغيدورا «الطويل ذي الشعر الأشيب واللحية البيضاء والشاربين الأبيضين» (10) ـ وهذه سخرية شيطانية عن صورة إله المسيحي الأبيض.

(25) Gayl Jones, *Corregidora* (New York: Random House, 1976), pp. 8-9.

وهكذا، صارت قصة أسرة سوداء واحدة صورة مصغّرة عن تاريخ عرق بكامله.

وبصورة متكرِّرة تسرد قصة جونز الطويلة قصة الاستغلال الجنسي والعرقي الذي مارسه كوريغيدورا، بغية أن يختبر القارئ الفعل الأدبي في إثبات الذاكرة. وهذا الأمر ضروري، لأن أورسا عاقر: فليس لها ابنة يمكنها أن تنقل التاريخ العرقي للأسرة، ويكون واجبها أن تفعل ذلك. ونحن، كقراء تحولنا إلى ابنة بديلة، لكن أسلوب السرد لا يبقى شفهياً، والعودة إلى التاريخ الشفهي، كان لا بدّ منه، أصلاً، ذلك، لأن البيض كانوا قد أحرقوا كل الأدلة المكتوبة عن تاريخ الإنسان الأسود. وكما قالت الجدة الكبرى لأورسا: «أنا أترك دليلاً، وعليك أنت أن تتركي دليلاً. ويجب أن يكون لدى أولادك دليل، وعندما يحين وقت إبراز الدليل، يجب أن يكون معنا دليل لرفعه ضدهم»[26] (الخطوط الموكدّة هي في النص). ولاحقاً، تضيف: «يمكنهم أن يحرقوا الأوراق، لكنهم أعجز من أن يتمكنوا من إحراق أورسا الواعية. وذلك هو الدليل. وذلك هو الذي يصنع قرار الحكم (22). وها هي أورسا توظِّف موسيقاها الجنوبية، وقصتها أيضاً لكي تقدِّم الدليل وقرار الحكم، كليهما. غير أن عليها أن تقبل أنها كانت، حقيقةً، إحدى «نساء كوريغيدورا» بالرغم من أنها حرّة، وأن تاجر العبيد ذاك لم يكن أباً لها، فهي تقول: «أنا أورسا كوريغيدورا، وعندي دموع للعينين، ومصيري أن ألمس ماضيّ في عمر مبكّر» (77). وقد حافظت، وعبر حالات زواج عديدة، على اسم الأسرة ذاك الكريه لكنه الصحيح على أنه شكلٌ آخر من أشكال «الدليل».

(26) المصدر نفسه، ص 14.

اتّسم ردّ فعل الرجال السود في القصة بالخضوع تجاه تدمير الإنسان الأبيض للوثائق مثل مشتريات الأرض التي للإنسان الأسود أو الزوجات اللواتي تمّ شراؤهن زمن العبودية:

«لم يكن هناك شيء يمكن فعله عندما مزّقوا الصفحات ونزعوها من الكتاب، وليس لديهم تسجيل لها»[27]. غير أن استجابة النساء للفجوات المقصودة (والسياسية) للتاريخ الخصوصي والعام كانت بسرد قصة الاضطهاد، بلا توقّف. وكما تقول أورسا: «لقد ضغطوا كوريغيدورا في داخلي، وأنا أغنّي ردّاً على ذلك» (103)، وبذلك تكون مترجمة التمثيل القصصي اللفظي إلى عاطفة وأغنية. وتميّز أورسابين «الحياة المعاشة» و«الحياة المحكيّة» (108)، لكن، هناك الحياة التي تُغنّى، عدا عن المكتوبة، وإن السجل العمومي الرسمي الخاص بالظلم التاريخي (وهو الذي أتلفه الرجال البيض) والسجلّ الشخصي غير الرسمي، كليهما يؤلفان هذه القصة.

لا ينفصل الخاص عن العام، هنا، في أي نقطة أساسية. قد غدا الاضطهاد النسوي لأورسا (في المجتمع الأبيض أو الأسود) عبارة عن استعارة لتمثيل اضطهاد السود واستغلالهم في أميركا. ويخبر أورسا مغنٍّ ذَكَرٌ ممن يغنون أغنيات الجنوب، فيقول: «كان سيناترا (Sinatra) أول من وصف راي تشارلز (Ray Charles) بأنه عبقريّ، فقد تحدث عن «عبقرية راي تشارلز»، وراح الجميع بعد ذلك يقولون إنه عبقري، مع أنهم لم يدْعوه عبقرياً من قبل. لقد كان عبقرياً، لكنهم لم يدْعوه كذلك»[28]. ويضيف قائلاً: «ولو لم يخبرهم الإنسان الأبيض، فهم لا يرون ذلك» (170)، و«هم» تشمل السود والبيض. هذه قصة قوية، تجرّد بوعي ذاتي طبيعةَ نواح عديدة

(27) المصدر نفسه، ص 78.

(28) المصدر نفسه، ص 169.

من التاريخ: مثل: مصداقية التسجيل، وسهولة الوصول إلى السجلّ وسياسة تمثيلها للنساء من اللون الأسود، اللواتي عليهن أن ينقلن ماضيهنَّ الشفهي «من جيل إلى جيل حتى لا ننسى أبداً. ولو أحرقوا كل شيء ليبدو الأمر كأن شيئاً لم يحدث إطلاقاً» (9).

ثم كانت قوة التذكّر والنسيان موضع تركيز في قصة كريستا وولف **نماذج من الطفولة** (*Patterns of Childhood*) التي تتحدث فيها عن تداخل خيوط التاريخ الخصوصي والعام وعن المسؤولية، وهي مثلٌ عن النوع الثاني من الكتابة النسوية الموحاة بمابعد الحداثيّة التي تدور حول الذات وعلاقتها بالزمان والمكان. وهناك ملاحظة تمهيدية تخبرنا أن شخصيات القصة جميعها «هي من إبداع القاصّ» (ملاحظة: وليس المؤلف)، وأن لا واحد منها واقعيّ. على كل حال، إذا لاحظنا أي تشابه بين الخرافة والواقع، فالمؤلفة تقول لنا: «إن نماذج السلوك المعروفة من صنع الظروف»، فعندما تكون الظروف ظروف صعود الحزب النازي إلى السلطة، والحرب العالمية الثانية، ويكون الكاتب من ألمانيا الشرقية، فإن ما هو عمومي وما هو خصوصي يترابطان منذ البداية، ومن المحتمل أن يكون الشخصي سياسيّ.

الكتاب يفتتح بجملة عن التاريخ يمكن اعتبارها مابعد حداثية نموذجية، وهي: «الماضي ليس ميتاً، حتى أنه ليس ماضياً»[29]. والقاصّة تخاطب نفسها بالضمير «أنت»، وهو الصوت الذي يؤدي مهمة الإخبار» (4)، «فهذه قصة طفولتها، لكن كما تُرى، وبصورة دائمة، من منظور تاريخي لاحق وشخصي وعمومي: «فالحاضر يتدخّل في الذاكرة» (4). وشكل سرد النصّ ذاته معقَّد. وقيل، إن

(29) Christa Wolf, *Patterns of Childhood*, Translated by Ursule Molinaro and Hedwig Rappolt (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980).

الكتابة حصلت ما بين عامي 1972 و1975، لكن إطارها توظّفه رحلةٌ مبكِّرة تعود بها إلى بلدتها الأصلية لكي تدرس طفولتها حتى في ماضيها الأبعد في الثلاثينيات والأربعينيات، فكان عليها أن تجتاز بالذاكرة حدود الزمان والمكان، وحتى الحدود القومية، لأن البلدة التي ترعرت فيها وهربت منها (بعد تقدم الجيش الروسي) كانت في ألمانيا (Landsberg)، ولكن هي الآن، بفضل التاريخ، في بولندا (Grozow Wielkopolski). وتشير القاصّة («أنت») إلى نفسها عندما كانت طفلة («هي») باسم نيللي (Nelly)، وبذلك تُدخل مقداراً من المسافة بواسطة الاسم الخرافي والتوجّه إلى ضمير الغائب. علاوة على أن هذا يفيد في الإشارة إلى أن الطفلة، التي كانتها، هي الآن، صعبٌ معرفتها بعد ثلاثين عاماً: فمعرفتنا المرأة والبنت مختلفتان. وكما تكتب القاصّة بوعي ذاتي، نحن نراقبها وهي تحاول التعامل مع المسافة والتورّط كليهما، وكلا الماضي والحاضر، تقول:

«فمنذ البداية أُفرد هذا الفصل لمعالجة موضوع الحرب. ومثله مثل الفصول الأخرى، فقد أعِدَّ على أوراق تحمل عناوين مثل: ماض، حاضر، رحلة إلى بولندا ومخطوطة، وبُنى إضافية مساعدة، ابتدعت لتنظيم المادة وفصلها عنك بواسطة نظام الطبقات المتداخلة هذا... أي الشكل كإمكانية لكسب المسافة»[30]، فرواية **نماذج من الطفولة** (*Patterns of childhood*) ملأى بمقاطع مثل هذا المقطع، أي تمثيل ميتاخرافي لمحاولة سرد قصة ماضيها وماضي وطنها في الحاضر وخلال رحلتها إلى بولندا، برفقة زوجها، وابنتها، وأخيها. وتبيّن أن التاريخ العمومي هو، وبالفعل، أسهل من سواه من حيث الإخبار عنه، فهي تقول: «فنحن إما نصير خرافة أو يُعقل لساننا عندما يتعلق الأمر بالأمور الشخصية» (8). غير أن ثمّة مشكلات

(30) المصدر نفسه، ص 164.

تتعلق بهذا البعد العمومي، فعلى سبيل المثال، أرادت أن توظّف، كقول مقتبسٍ مرشد، كلمات كازيميرز برانديس (Kazimierz Brandys) التالي: «الفاشية ... هي، من حيث إنها مصطلح، أكبر من الألمان، غير أنهم صاروا مثلها الكلاسيكي» (36). غير أنها لم تتجاسر أن تفعل ذلك، خوفاً من طريقة ردّ فعل قرائها الألمان. ومع ذلك، فإن، وعيها الذاتي، هنا، أظهر فكرتها. وإن إعادة بنائها للماضي من الذاكرة الشخصية والرسمية ليست تبرئة لها أو عذراً. وهي منعت نفسها أيضاً من إظهار أي تهكّم، أو قرف، أو احتقار، على حساب أولئك الذين سايروا صعود النازيين إلى السلطة، مثلهم مثل والديها (38). وهي لم تسمح لنفسها أن تتخيَّل ما كان تفكيرهم: فذلك، كما تقول: «يظل غير ممكن وصفه، لأنه سهل المنال من قِبَل قوة التخيّل» (39). لذا، ثمّة حدود للتمثيل القصصي لأي نوع من التاريخ، حتى لو كان تجربة شخصية مباشرة.

وأحد الحدود الرئيسية الذاكرة ذاتها، فقد أُخبر الشعب الألماني عن وجود معسكرات اعتقال «لعناصر منبوذة» من المجتمع، وبرهنت على وجودها التقارير الصحفية، لكن هذا لم يتذكره أحد، فتضع القاصّة تعجبها بين هلالين، وتقول: («فهذا شك محيّر: لقد نسوا نسياناً حقيقياً وكلياً الحرب كلها: وفقدان للذاكرة كلّي»)[31]. وذاكرتها تحتاج إلى ما يكملها، أيضاً. وبعد وصفٍ حيٍّ لتجمّع للشباب الهتلري حضرته نيللي، تضيف القاصة، قائلة: «(لقد تمَّ الحصول على مجريات الأحداث من مجلَّد 1936 [161] عن (*General Anzeiger*) في مكتبة الدولة، الصور هناك «صفوف من المشاكل» و«أكوام خشب متوهّجة» ـ مصدرها الذاكرة)» (130 - 129).

(31) المصدر نفسه، ص 39.

والمشكلة تمثُل في أنه لا يمكن الاعتماد على المصدرين كليهما: فإن «اختراع الماضي... أسهل بكثير من تذكُّره (153). ومع ذلك، ظلت تشعر بالحاجة إلى الاعتماد على وثائق السجلات التاريخية واستظهارها، مثل خطاب غوبلز المعادي للسامية على الهواء في مناسبة كريستالناخت (Kristallnacht).

وما وصلت القاصةُ إلى التحقق منه هو أن الماضي «لا يمكن وصفه وصفاً موضوعياً»[32]، وأن حاضرها سيتوسط دائماً ماضيها. ومع ذلك، هذا لا يعفيها من مسؤولية محاولة وصفه، فالكتابة «واجبٌ يفوق الواجبات الأخرى، كلها، حتى لو أنه يعني إعادة طرح الأسئلة التي يبدو أنه قد قيل عنها كل شيء، ورفوف أعمدة الكتب عنها في المكتبات لم تعد تقاس بالياردات، بل بالأميال» (171)، فيجب أن تواجه مسؤوليتها الشخصية، وكذلك مسؤولية أمّتها: «فمن المحال أن تحيا اليوم من دون أن تتورّط في الجريمة» (171). وبالشعور المثقل بهوامش الكتب، والمفكرات، وملاحظاتها هي المستمدة من قراءتها لتلك الكتب الممتدّة أميالاً، يجب على القاصّة أن تواجه عقبةً أخرى في طريق تسجيلها التاريخ العام والخاص كليهما: انتشار المادة الموجودة في السجلاّت.

وهي تواجه، أيضاً رغبتها الذاتية في المسافة، فهل كان تشييؤها لذات طفولتها كنيللي (Nelly) «نقداً افتراضياً»؟ وهل كان نحيبها وهي كاتبة راشدة «للصوت الخافت الشنيع»[33] للغة الألمانية التي ألَفت بها صورة عن الذنب لردّ فعل نيللي على «الكلمات المبهرجة» في الثلاثينيات، وهي: «الدم الغريب» و«طريقة الحياة لتحسين النسل» (16)؟ ولماذا أرادت أن تتجنب كلمات وتعابير معينة؟ ولماذا يكون

(32) المصدر نفسه.

(33) المصدر نفسه، ص 48.

التفكير بـ «أنا» الموصولة بمعسكر الاعتقال أوشفيتز (Auschwitz) لا يطاق؟ جوابها أشار إلى مسائل تمثيل أخلاقية وسياسية واردة في قصة تاريخية كهذه، فهي تقول: «أنا» في الماضي الشرطي هي: أنا أودّ لو أن ـ أنا ربما ـ أنا كنت أستطيع ـ أن أقوم به ـ أطعت الأوامر (230).

وعلى كال حال، فللتاريخ ذاكرة قصيرة، حتى في تاريخ العائلات. وقد جعل شعور القاصّة بالذنب حول ماضيها الشخصي والقومي، وحول أولئك الذين سمح لهم أن «يقترفوا الجريمة بلا ندامة، وبلغةٍ منزوعة الضمير»[34]، على تضادٍّ مع افتقار ابنتها لأي حسٍّ بالمسؤولية: لم يكن ما عرفته عن الحرب قبل رحلتها إلى بولندا، إلاّ من خلال كتب التاريخ التي لديها، التي خفّفت من الرعب المتلاشي الذي أصاب الجيل السابق. والقاصّة لا تملك مثل هذه النعمة: فهي لا تقدر أن تفكر بأي حادثة وقعت في طفولتها من غير أن تفكر، أيضاً، بما كان يحدث في الساحة العمومية في نفس الوقت. حتى أنها لا تقدر أن تستعمل اللغة الألمانية من غير أن تواجه مسؤولية شخصية وقومية: فمعنى كلمة «Verfallen» لا توجد في أي لغة بالمعنى الخاص الذي هو «فُقِد فقداناً لا يمكن استعادته، ذلك، لأنه مقيَّد تقييداً عميقاً في قبول الإنسان» (288). أو أن الكلمة «مزمن» بدأت تتصف بصفات المقولة الأخلاقية، أي: «العمى المزمن». ولا يعود السؤال قائماً: كيف يمكنهم أن يعيشو مع ضميرهم؟، ولكن: ما هو نوع الظروف التي تسبِّب خسراناً جمعياً للضمير؟ (319).

إن وعي القاصّة لحقيقة أنه لتمثيل الماضي في اللغة وفي القصة يعني إنشاء ذلك الماضي، لا يمكن فصله عن وعيها للروابط التي لا تنفكّ بين ما هو شخصي وما هو سياسي، تقول:

(34) المصدر نفسه، ص 237.

«فمن الوجهة المثالية تتطابق بنية التجربة مع بنية السرد القصصي... غير أنه لا يوجد تقانية تسمح بترجمة شبكة متشابكة بصورة لا تُصدَّق، وخيوطها محبوكة طبقاً لأشدّ القوانين، إلى سرد قصصي على خط متصل من غير التسبب بعطبٍ خطير لها. وإن الكلام على طبقات متراكبة ـ أي «مستويات قصصية» ـ يعني الانتقال إلى تسمية غير دقيقة وتزييف العملية الحقيقية. «فالحياة»، التي هي العملية الحقيقية، تخطو إلى الأمام، وعلى الدوام»[35].

وبالإضافة إلى الوعي الذاتي مابعد الحداثي، لمفارقات ومعضلات التمثيل التاريخي (وتمثيل الذات)، ثمّة أيضاً وعي نسوي قوي بقيمة الخبرة وأهمية تمثيلها في شكل «كتابة عن الحياة» ـ مهما بدت تلك العملية عسيرة بل وحتى تزييفية، فقد تكون الحالة أننا «لم نعد قادرين على وصف ما اختبرناه وصفاً دقيقاً» (362)، وأن محاولة تمثيل نسخة ما من ذلك هو عملية محتومة أن تكون عملية «حذف، وانتقاء، وتوكيد» (359)، لكن، لا بدّ من مواجهة المعوِّقات، فلا تُستخدم عذراً لعدم القيام بالمحاولة. ويساعدها، في ذلك، خبرة كريستا ولف، ككاتبة قصة، عندما تقول: «أعتقد أن الآلية التي تتعامل مع امتصاص وتنظيم الواقع هي من تشكيل الأدب» - 368 (369. غير أن طريقة تمثيلنا لنتيجة ذلك الامتصاص والتنظيم تشكلها، أيضاً، معرفتنا بأشكال التمثيل السابقة ـ التاريخية والأدبية.

إن الممارسات النسوية القوية الأخرى في كتابة كريستا ولف، والتي هي وعي ذاتي معادلٍ لما ذكر، تعزِّز هذا العمل، أيضاً. وبالرغم من أن التركيز لم يكن على قضايا النساء تحديداً، فإن ظواهر الانشغال الشكلي لكتابها (*Patterns of Childhood*) توضح بعض الأشياء التي جلبتها المذاهب النسوية إلى مابعد الحداثية،

(35) المصدر نفسه، ص 272.

وكانت، أحياناً، لتعزيز اهتمامات سابقة، وأحياناً لنزع أقنعة الأشكال الثقافية التي تحتاج إلى تجريد من المعنى. وأنا لا أفكر، فقط، بالوعي المتزايد بالفروق الجنسية، ولكن بقضايا مثل التعقيد في تمثيل الخبرة، ومفارقة التحريف الحتمي في عملية تسجيل التاريخ، ومع ذلك، وجود دافع للتسجيل، ثم سياسة تمثيل الماضي والحاضر التي لا مهرب منها.

إذاً، هناك انشغالان لمابعد الحداثوي بما هو نسوي: فمن جهة، حثَّت المذاهب النسوية، وبنجاح، مابعد الحداثية على إعادة النظر ـ وبلغة الجنس ـ بتحدّياتها للفكرة الكلية الإنسانية التي تدعى «الرجل»، كما أنها أيّدت وعزَّزت إزالة تطبيع الفصل بين الخاص والعام، والشخصي والسياسي، ومن جهة أخرى، قدّمت إستراتيجيات التمثيل الساخرة مابعد الحداثية للفنانات النسويات طريقة فعّالة للعمل في داخل أشكال الخطاب الأبوي المسيطر، ومع ذلك، تحدّيها. وبقولنا ذاك، لم يبق هناك سبيل يمكن فيه للنسوي ومابعد الحداثي أن يُدمجا، فالفروق واضحة ـ وليس شيء أوضح من السياسي. وهذه كريس ويدون[36] (Chris Weedon) تفتتح كتابها حول الممارسة النسوية بالكلمات التالية: «النسوية هي سياسة». ومابعد الحداثية ليست سياسية بكل تأكيد، لكنها غامضة سياسياً، فهي ذات نظام مزدوج يشمل التورّط والنقد، بحيث يمكن استعادتها (وقد حصل ذلك) من قِبَل اليسار واليمين كليهما، وكل واحدٍ كان يتجاهل نصف ذلك النظام المزدوج.

لن تتوقَّف المذاهب النسوية عن مقاومة الاندماج في مابعد الحداثية، ومردُّ ذلك، وبصورة كبيرة، إلى قوتها الثورية كحركات

(36) Chris Weedon, *Feminist and Poststructuralist Theory* (Oxford: Basil Blackwell, 1987).

سياسية تعمل لتحقيق تغيير اجتماعي حقيقي، فهي تتخطّى إظهار الأيديولوجيا وتفكيكها إلى مناقشة تختص بالحاجة إلى تغيير تلك الأيديولوجيا، لإنتاج انتقال حقيقي للفن لا يحصل إلاّ بتبديل الممارسات الاجتماعية الأبوية. أما مابعد الحداثية فلم تضع نظرية قدرة فاعلية، فليس لديها إستراتيجيات مقاومة تقابل ما عند النسويين. مابعد الحداثية تستغل الدلالة، لكنها لا تغيّرها، وهي تشتّت بُنى الذاتية، لكنها لا تعيد إنشاءها[37]. أما المذاهب النسوية فيجب عليها أن تفعل ذلك. ويمكن للفنانات النسويات أن يستعملن إستراتيجيات مابعد حداثية تختص بالكتابة الساخرة والتدمير بغية محاكاة خطوة التفكيك الأولى، لكن، لا يتوقفن هناك. ومع كونه مفيداً، فإن مثل هذا التدمير من الداخل لا يؤدي، وبطريقة أوتوماتيكية، إلى إنتاج الجديد، ولا حتى أشكال تمثيل جديدة للرغبة الأنثوية (وبخاصة في الفنون البصرية حيث يبدو تجنب إصرار النظرة التحديقية للذّكر صعباً). وكما سأل أحد النقّاد: «هل يمكن خلق نظام لحبّ شهواني جديد من غير إعادة استعمال النظام القديم» بطريقة من الطرق، وأنا افترض أن ذلك ما ينزع إليه المذهب النسوي[38]؟ وقد تقدم الإستراتيجيات مابعد الحداثية طرقاً للفنانات النسويات، وعلى الأقل، لمعارضة القديم ـ مثل أشكال تمثيل أجسادهن ورغباتهن ـ من غير إنكار حقّهن في إعادة إنشاء كليهما واستعادتهما كمحلين للمعنى والقيمة، وإن مثل هذه الممارسات، أيضاً، تذكّرنا، جميعاً، أن لكل تمثيل سياسته، ودائماً.

(37) Hal Foster, ed., *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend: Bay Press, 1985).

(38) Janice Winship, ««A Girl Needs to Get Street-wise»: Magazines for the 1980s,» in: Rosemary Betterton, ed., *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (London; New York: Pandora, 1987), p. 127.

خاتمة

مابعد الحداثيّة... استعادة وتقييم

«ماذا كانت المابعد حداثية؟»

سؤال جون فراو (John Frow) في عام 1990 وثيق الصلة بالموضوع اليوم، في ألفيّتنا الجديدة، تماماً كما كان عندما طرح في أول الأمر ـ وبكلمات أخرى، نعني، تماماً، بعد إصدار كتاب **سياسة مابعد الحداثية** (*Politics of Postmodernism*) لأول مرة. وفي حين سبق لفراو استعمال الفعل الماضي، لا بدّ لي من أن ألاحظ أنني تعمدت كتابة الفصول بالفعل الحاضر ـ وهذا يعكس ـ لا شك ـ شعوري بالإثارة: إن عملية تحديد مابعد الحداثيّة لنفسها تجري أمام ناظريّ (وأذنيّ). إن وجهة نظرنا، اليوم، لا بدّ أن تكون مختلفة، فبالرغم من المحاولات لتحريك «النقد مابعد حداثيّ إلى الأمام»[1]، أو لتعميمه فيصير «نظرية لما هو معاصر»[2]، أو تعديده إلى مذاهب

(1) Kenneth Allan, *The Meaning of Culture: Moving the Postmodern Critique Forward* (Westport, Co: Praeger, 1998).

(2) Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (Oxford: Blackwell, 1989).

مابعد حداثيّة وصفية[3]، فإن المابعد حداثي هو، وبحق، ظاهرة من ظواهر القرن العشرين، أي إنه شيء من الماضي. والآن، وبعد إضفاء طابع المؤسسة عليه بشكل كامل، فقد صار له نصوصه المدوّنه، ومقتطفاته المختارة، وكتبه التمهيدية وقراؤها، ومعاجمه وتواريخه. (انظر إلى «الملاحظة الاختتامية). ويمكننا أن نقول، إن له «دور نشر» خاصة - بما فيها هذه الدار. وهناك كتاب **مابعد الحداثية للمبتدئين**[4] (*Postmodernism for Beginners*) وهو متوفر الآن، كما تنتشر كتب دليل المعلمين. ولما ينوف على عقدٍ من الزمن ظل المشخِّصون يعلنون عن صحتها، هذا، إن لم يكن عن زوالها[5] وكان بعض المشاركين الرئيسيين في الجدل يتكئون على الجانب السلبي: فأشخاص مثل تيري إيغلتون[6] وكريستوفر نوريس[7]

(3) Charles Altieri, *Postmodernism Now: Essays on Contemporaneity in the Arts* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1998).

(4) Richard Appignanesi, *Postmodernism for Beginners* (Cambridge: Icon Books, 1995).

(5) انظر: Stefan Morawski, *The Troubles with Postmodernism,* Foreward by Zygmunt Bauman (London; New York: Routledge, 1996); Nicholas Zurbrugg, *The Parameters of Postmodernism* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993); Margaret A. Rose, *The Post-Modern and the Post-Industrial: A Critical Analysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), and John McGowan, *Postmodernism and its Critics* (Ithaca: Cornell University Press, 1991).

(6) Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford; Cambridge, Ma: Blackwell, 1996).

(7) Christopher Norris: *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy* (New York; London: Harvester Wheatsheaf, 1990); *The Truth about Postmodernism* (Oxford, UK; Cambridge, Ma; USA: Blackwell, 1993), and *Truth and the Ethics of Criticism* (Manchester: Manchester University Press, 1994).

(Christopher Norris) يرون أن المابعد حداثية قد ولّت ومضت بالفعل، وهي، بالنسبة إليهم فشل ووهم، فلنقل إنها انتهت، غير أن ما شهدناه في السنوات العشر أو الخمس عشرة الأخيرة، وما أودّ أن أبحثه في هذه الخاتمة لا يقتصر، فقط، على مسألة تأسيس مابعد الحداثي، بل تحوّله إلى نوعٍ من الخطاب العام المضاد[8] للتسعينيات والمتشابكة غاياته ووسائلُه (لكنها ليست متبادلة، بأي حال من الأحوال) مع المذهب النسوي وما بعد عهد الاستعمار، وأيضاً مع نظرية إتنية وعرقية غريبة. وما تتشارك فيه هذه الأشكال المتنوعة من سياسة الهويّة مع المابعد حداثي هو تركيز على الفرق واللامركزية، والاهتمام بما هو هجين، وغير متجانس، ومحلّي، ونمط من التحليل استنطاقي وتفكيكي. وكل واحدٍ من هذه الأشكال له سياسة مختلفة، كما سوف نرى، فمابعد الحداثية في القصة الخرافية والتصوير الفوتوغرافي كليهما، وهما يؤلفان التركيز الرئيسي للكتاب، يمكن القول إنها وُلِدَتْ من المواجهة الخاصة بين المذهب المرجعي (Referentialism) الواقعي أو المذهب الانعكاسي الحداثوي، وبين التاريخي والساخر، أو بين الوثائقي والمتناصّ. غير أن هذه المجابهة الخاصة انتهت بهدنةٍ مابعد حداثية نموذجية، مفادها: ليس المطلوب قرار من نوع «إمّا/ أو»، وعبارة «كلاهما/ و» الأكثر شمولية هي التي عمّت. وقد صارت تلك الشمولية ذاتها علامةً على نقدها التورّطي الممكن وبداية مشاكل سياسة الهويّة مع مابعد الحداثيّة.

وبما أن تركيز هذه الدراسة كان على الممارسات الفنية وعلى أشكال الخطاب النقدي الموظّف لتحليلها - وبكلمات أخرى، وعلى

(8) Richard Terdiman, *Discourse/Counter-discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resisdence in Nineteenth-Century* (France, NY: Cornell University Press, 1985).

تلقيها، فإن مابعد الحداثية لا يمكن التعامل معها، وببساطة: على أنها مسألة أسلوب، فهي تشمل أيديولوجيا التمثيل أيضاً، وبالضرورة، بما في ذلك تمثيل الذات، فقد كان اللقاء الأول في الثمانينيات بين النسويين ومابعد الحداثيين حول مسألة الوصول إلى تمثيل الذات ووسائل تحقيقه. وحول هذه المسألة ذاتها عمل المابعد حداثي على التعريف بما بعد الاستعمار (وأمور أخرى) في التسعينيات.

ولم تعمل هذه اللقاءات المحظوظة على شحذ تركيز النظرية مابعد الحداثية فحسب، بل زادت من وعيها الفكري بحدودها البراغماتية في الساحات المتداخلة فعلياً. إذاً، كان لا بدّ للتعاريف المقدَّمة الخاصة بمابعد الحداثية أن تستمر في الانتشار، وسؤال برايان ماك هايل[9] المبكِّر، وهو - «مابعد حداثية مَنْ؟»، ما يزال يتطلّب جواباً قبل أن يكون بالإمكان التوجّه إلى هذه الظاهرة المعقَّدة بطريقة معقولة من أي نوع. وربما يكون هذا ما يجب أن يكون - في سياق مابعد حداثي مُزاح عن المركز، فقد استعمل هومي بهابها (Homi Bhabha) فكرة «الاشتغال من داخل الهويّات»[10] بغية وصف ردّ فعله على حالة الاختلاط الهجين الإشكالية والمتوتّرة التي يعيشها كثيرون اليوم، بسبب العرق. غير أننا إذا أضفنا العقيدة، والجنس، والاختيار الجنسي، والطبقة، يمكننا أن نرى أن نظريات مابعد الحداثية - مثل النظريات الأخرى - ملزمة بوضع نظرية (وبطريقة مختلفة) مستمدة من حالة هويّات متعددة. وكما قال إدوارد سعيد (Edward Said): «لم يوجد شخص تمكن من إبداع طريقة لسلخ

(9) Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London; New York: Methuen, 1987).

(10) Homi Bhabha, «Minority Maneuvers and Unsettled Negociations,» *Critical Inquiry*, vol. 23, no. 3 (Spring 1997), p. 438.

البحّاثة من ظروف الحياة، ومن واقع انخراطه (بوعي أو لاوعي) بطبقة، أو مجموعة من المعتقدات، أو وضع اجتماعي، أو من مجرد نشاطه كعضو في مجتمع. وهذه تستمر في الانطباق على ما يقوم به مهنياً»[11]. وتستمر في الانطباق على ما تقوم به هي أيضاً، وبالطبع.

وحتى لو انتهت مابعد الحداثية، اليوم، فإنه يمكن القول، وبكل ثقة، إنها ظلت «فضاء للجدل»[12]. وهذا يصدق سواء كان التركيز، كما في هذا الكتاب، على مابعد الحداثية كظاهرة إستطيقية أو على مابعد الحداثة بوصفها حالة اجتماعية عامة. وما تشترك به دراسات زاويتي الرؤية هاتين هو تأثير نظرية مابعد البنيوية (ولتحليل موسّع لهذه المشاركة، انظر بيرتنز)[13]. علاوة على ذلك، فإن كل شيء، ابتداءً من تكنولوجيا الاتصالات إلى مذهب التعدّدية الثقافية يتدفق تدفقاً لا مهرب منه من الثقافة العامة لمابعد الحداثة إلى أجزاء مابعد الحداثيّة الإستطيقية. ومع ذلك، فإن استعمال مصطلح «مابعد الحداثي» يشوِّش أشكال التمييز بين الاثنين، ومقدار كبير من العمل في العقد الأخير قد قرّر، وبوعي، أن يسمح (أو ينتج) ذلك التشوش. ولعلّةٍ تعود إلى التركيز المتبادل على «الثقافة»، فإنه صار يصعب وضع حدّ فاصل يصاغ بمفردات اجتماعية أو سياسية، بين مناقشات مابعد الحداثية في الفنون ومابعد الحداثة. ومع ذلك، فإن هذه الأشكال من التمييز (وما يرتبط معها نظامياً) تستحق المحاولة،

(11) Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage, 1979), p. 10.

(12) Simon Malpas: «Introduction,» in: *Postmodern Debates* (New York: Palgrave, 2001), p. 1.

(13) Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern: A History* (London; New York: Routledge, 1995).

ولو كانت المحاولة اصطناعية ومؤقتة، وذلك للحصول على حسّ أوضح بالتطورات والتغييرات في حقول مختلفة في السنوات الخمس عشرة الأخيرة.

في السنوات الأولى لمابعد الحداثية، على سبيل المثال، بدت القصة الخرافية ذلك النوع الأدبي الذي جذب أعظم انتباه من قِبَل النقّاد، وأنا من بينهم. وقد يكون نشر كتاب **الأنواع الأدبية مابعد الحداثة** (*Postmodern Genres*) الذي حرّرته !مارجوري بيرلوف[14] (Marjorie Perloff) قد مثّل نوعاً من الحدّ التاريخي الفاصل لبداية توسيع الاهتمام الذي تتوّج في مجلّدات لاحقة، مثل كتاب **أزمنة مابعد الحداثة** (2000) (*Postmodern Times*) تأليف توماس كارمايكل (Thomas Carmichael) وأليسون لي (Alison Lee). غير أن ما كان ملفتاً، وبصورة خاصة، في التسعينيات هو التحرك نحو فن التمثيل، فقد صار للفظ «المابعد حداثي» طنيناً وعلاقة في الدراما، وخصوصاً في دراسات فن التمثيل، وذلك بظهور عمل جوهانس بيرنغر[15]، وفيليب أوسلاندر[16] ونيك كاي[17] (Nick Kaye) من بين آخرين. وانطلاقاً من هنا، غدا الانتقال إلى الإعلام مابعد الحداثي ودراسات الأفلام ميسَّراً، وقادت الطريق أعمال آن فريدبيرغ[18] وجيم

(14) Marjorie Perloff, ed., *Postmodern Genres* (Norman: University of Oklahoma Press, 1989).

(15) Johannes H. Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).

(16) Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays on Modernism and Postmodernism* (London; New York: Routledge, 1997).

(17) Nick Kaye, *Postmodernism and Performance* (London: Macmillan, 1994).

(18) Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley: University of California Press, 1993).

كولنز[19] (Jim Collins). ودراسات الثقافة الشعبية جاءت تحت رعاية مابعد الحداثي[20]، وارتبطت، في نظر العديد من النقّاد بتزايد العولمة التي شهدها عقد التسعينيات[21]. وقد نظر إلى ارتفاع الدراسات الثقافية خلال هذه السنوات على أنه ظاهرة مابعد حداثيّة، ومن المؤكّد أن الدراسات الثقافية تشارك الهمّ المابعد حداثي المتعلق بالتمثيل وسياسته كما صاغ ذلك ستيوارت هول (Stuart Hall). وبتعبير هول، يلعب التمثيل دوراً «تأليفياً وليس مجرد دور تفكيري» في خلق تاريخ وهويّة الجماعة والفرد، وله «محلّ تشكيلي» في الحياة السياسية والاجتماعية، لذلك السبب[22]. ولوصف الحال بطريقة أكثر فظاظةً، ونقل كلمات (W. J. T. Mitchell) إلى سياقٍ آخر، أقول: إن النظرة المابعد حداثية إلى التمثيل هي أنها «شيء أُحْدِثَ على شيء، بواسطة شيء، ومن قِبَل إنسان، ولإنسان»[23].

(19) Jim Collins: *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism* (New York: Routledge, 1989), and *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age* (New York: Routledge, 1995).

(20) Jonathan Bignell, *Postmodern Media Culture* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000); John Docker, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994), and Mike Featherstone, *Consumer, Culture and Postmodernism* (London: Sage, 1991).

(21) Vincent B. Leitch, *Postmodernism: Local Effects, Global* (Albany, NY: State University of New York Press, 1996), and Mike Featherstone, *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity* (London: sage, 1995).

(22) Stuart Hall, «New Ethnicities,» in: David Morley and Kuan-Hsing Chen, *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (New York: Routledge, 1996), p. 430.

(23) W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p. 180.

في الفن «العالي» كما في مشهد الفن الشعبي، ظلّ التمثيل مركز الانتباه النقدي والاهتمام خلال التسعينيات. واستمر، كأشكال فنية مهمة، في الفنون البصرية، والفن المعماري، وبخاصة التصوير الفوتوغرافي. كما استمر ظهور أسماء المتدخلين الأوائل في المجادلات مابعد الحداثية، مثل دونالد كاسبت (Donald Kuspit)، ودوغلاس كريمب (Douglas Krimp)، وتشارلز جنكس[24] (Charles Jencks). وعلى كل حال، أنا أعرف أنه لو كنت سأكتب هذا الكتاب اليوم، فأني سأكتبه بطريقة مختلفة نوعاً ما، وذلك لما حدث بعد طباعته، فعلى سبيل المثال، أنا أعرف، أني سأودّ أن انظر إلى تقاطعات أخرى للبصري مع النصيّ، بالإضافة إلى الفوتوغرافي. بصورة أكثر تحديديةً، سوف أرغب في درس استعمال الكتاب الهزلي من قِبَل آرت سبيغلمان (Art Spiegelman)، المسيَّس للتفكير الذاتي لكي يسرد قصة والده، الذي نجا من المحرقة (Holocaust) الموجود في مجلدي موس (Maus): **قصة ناجٍ**[25] (*A Survivor's Tale*). ومن المحتمل أني أريد إنشاء علاقة أقوى مما فعلت في مناقشة الحب الشهواني ومسألة النسوية، في الفصل السادس، مع ما صار يعرف، في التسعينيات «بنقد الجسد»، ذلك المشروع التعاوني الضخم الخاص بكتابة تاريخ ثقافي جديد للجسد[26]، إذ هنا اتخذت مسائل التمثيل

(24) Donald B. Kuspit, *Redeeming Art: Critical Reveries* (New York: Allworth Press, 2000); Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Ma: MIT Press, 1993); Charles Jencks, ed.: *The Post-Modern Reader* (London: Academy Editions; New York: St. Martin's Press, 1992), and *What is Postmodernism*? (London: Academy Editions, 1996).

(25) Art Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale* (New York: Pantheon, 1986), vol. 1: «My Father Bleeds History».

(26) للحصول على نظرة عامة، انظر: Linda Hutcheon and Michael Hutcheon: «Before we Begin...An Introductory Note on the Operatic Body in Context,» in: =

أبعاداً جديدة[27]. غير أن مناقشة كهذه تتطلّب كتاباً ـ مختلفاً ـ آخر.

وبنظرة إلى الوراء، يمكننا أن نرى أن الخطاب النقدي حول مابعد الحداثيّة انتشر بسرعةٍ خلال التسعينيات في غير الفنون البصرية والأدبية، فعلى سبيل المثال، بدأ يكون للنظريات ما بعد البنيوية والبنائية، تأثير متزايد في الدراسات الموسيقية، وقد حدث هذا في نفس الوقت الذي شقت فيه طريقها الدراساتُ النسوية والدراساتُ الغريبة أيضاً. وربما كانت الأوبرا ـ باعتبارها أكثر الأشكال الموسيقية فناً أدبياً، أول ما حصل على انتباه من المابعد حداثي مستمر[28]. غير أن أشكالاً من الموسيقى تمّ تحليلها، أيضاً بأدوات مابعد الحداثيّة، كما حصل في عمل نقّاد مثل سوزان ماكلاري (Susan McClary) ولورنس كرامر (Lawrence Kramer)، وجورج ليبستز (George Lipsitz)، وراسل بوتر (Russell Potter)، ونيل نهرينغ[29] (Neil

= *Bodily Charm: Living Opera* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000), pp. 13 - 19.

(27) انظر: Nicholas Mirzoeff, *Bodyscape: Art, Modernity, and the Ideal Figure* (London; New York: Routledge, 1995).

(28) ابتداء من: Herbert Lindenberger, «From Opera to Postmodernity: On Genre, Style, Institutions,» in: Marjorie Perloff, ed., *Postmodern Genres* (Norman: University of Oklahoma Press, 1989),

إلى: Linda Hutcheon, «'Old Tools', not 'New Noise': Opera's Postmodern Moment,» in: Thomas Carmichael and Alison Lee, eds., *Postmodern Times: A Critical Guide to the Contemporary* (Dekalb: Northern Illinois University Press, 2000).

(29) Susan McClary, *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (Berkeley: University of California Press, 2000); Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1995); George Lipsitz, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place* (London; New York: Verso, 1994); Russel A. Potter, *Spectacular Vernaculars: Hip-hop and the Politics of Postmodernism* (Albany: State University =

(Nehring)، أنجزوا درجات الشرف المابعد حداثيّة في أشكال الموسيقي الشعبية المتنوعة، وهم يبرزون، في نفس الوقت، مسألة العرق بطرق مهمة.

واستناداً إلى أهمية النظرية الما بعد البنيوية لمابعد الحداثي في جميع أشكال الفنون، لم يكن مفاجئاً أن يتورّط مجال الفلسفة في مجادلات التسعينيات، فالنظريات المختلفة التي وضعها جاك دريدا، وميشال فوكو، وجان ـ فرانسوا ليوتار استمرت في إثارة الاختلافات وتعزيز الأتباع. وقد تدخّل ليوتار نفسه لتوضيح تصوّره المؤثّر لمابعد الحداثي وتوسيعه، بوصفه علامة شك في اتجاه الميتا ـ قصة[30]. غير أن لاعبين جدداً دخلوا في اللعبة، وأبرزهم كان ريتشارد رورتي، بمنظوره البراغماتي المنعش[31]. كما جُلبت مناطق دراسية فلسفية أخرى إلى المجال المابعد حداثي: كما سوف نرى، وبتفصيل أكثر في القسم التالي، وبفضل يقظة الاهتمام مجدّداً بعمل عمانوئيل ليفيناس (Emmanuel Levinas)، وعودة إلى فكرة الأخلاق بدّلت في زاوية رؤية سياسة مابعد الحداثية، وطرحت قضايا

= of New York Press, 1995), and Neil Nehring, *Popular Music, Gender, and Postmodernism: Anger is an Energy* (Thousand Oaks: Sage Publications, 1997).

(30) Jean-Francois Lyotard: *Toward the Postmodern*, Edited by Robert Harvey and Mark S. Roberts (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1993); *The Postmodern Explained: Correspondence, 1982-1985*, Translated by Don Barry, Edited by Julian Pefanis and Morgan Thomas (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), and *Postmodern Fables*, Translated by Georges Van Den Abbeele (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997).

(31) Richard Rorty: *Contingency, Irony and Truth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989); *Objectivity, Relativism and Truth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991); *Truth, Politics and «Post-Modernism»* (Assen: Van Gorcum, 1997), and *Philosophy and Social Hope* (London; New York: Penguin, 1999).

جديدة تتعلق بالأخلاقية الطبية والبيولوجية[32]. ولا ريب في أن أكثر هذه التدخّلات أهمية وتأثيراً، من منظور جنس الإنسان ومابعد الحداثيّة، كان مقالة دونا هاراواي (Donna Haraway)، التي عنوانها **بيان سايبورغ: العلم، التكنولوجيا، والمذهب النسوي الاشتراكي في أواخر القرن العشرين»**[33] (*Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*). وخلال التسعينيات غطّت مجموعات من المقالات مساحات متنوعة ومتداخلة من الخطاب الفلسفي متأثرة بمابعد الحداثي[34]، وتعرّض فلاسفة أفراد لقضايا مابعد حداثية خاصة[35]، وبدا بعضهم كما لو أنه في مهمات إنقاذية (ميتافيزيقية أو معرفية)[36]. وبحسّ أقرب إلى اليأس، حاول آخرون إعادة تعريف المابعد حداثي بطرق هي أبعد ما يكون عن المابعد حداثية، بغية «تجديد مصطلحات الصدق أو الرؤية»[37].

(32) Margrit Shildrik, *Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Post-modernism and (Bio)ethics* (London; New York: Routledge, 1997), and Paul A. Komesaroff, ed., *Troubled Bodies: Critical Perspectives on Postmodernism, Medical Ethics, and the Body* (Durham: Duke University Press, 1995).

(33) Donna Haraway, *Simians, Cybors and Woman: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), pp. 149-181.

(34) Hugh J. Silverman, ed., *Postmodernism: Philosophy and the Arts* (New York; London: Routledge, 1990).

(35) Linda J. Nicholson, *The Play of Reason: From the Modern to the Postmodern* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999), and Dawne McCance, *Posts: Re-addressing the Ethical* (Albany: State University of New York Press, 1996).

(36) Federick Ferre, *Being and Value: Toward a Constructive Postmodern Metaphysics* (Albany, NY: State University of New York Press, 1996), and *Knowing and Value: Toward a Constructive Postmodern Epistemology* (Albany: State University of New York Press, 1998).

(37) Colin Falck, *Myth, Trutth, and Literature: Towards a True* =

وبفضل مدخل برّاق كتبه سلافوج زيزك[38] (Slavoj Žižek)، على المستوى الدولي اندمجت الفلسفة مع الثقافة الشعبية (وبخاصة الفيلم) والتحليل النفسي بطريقة مابعد حداثية هجينة. وبالرغم من أن آخرين مثل جين فلاكس[39] (Jane Flax)، تناول، أيضاً، مسائل فلسفية وتتصل بالتحليل النفسي، إلاّ أن عمل زيزك المثير والانتقائي هو الذي اجتذب الانتباه بصورة محتومة.

ليس من المبالغة القول إن كل مجالات المعرفة انخرطت بطريقة ما في المجادلات مابعد الحداثيّة في السنوات الأخيرة، مثلها مثل جميع أشكال الفن («العالي» والشعبي، كليهما). وحتى الدراسات الدينية ظهر تأثير النظرية المابعد حداثية على أساليب نقدها[40]. غير أن الأوضح هو أنها رأت في المابعد حداثيّة عصراً جديداً، وطريقة جديدة في الحياة[41]. وهنا حصل انتقال مابعد الحداثية إلى مابعد الحداثة. وقد تابع عمل مارك بوستر[42] (Mark

= *Postmodernism* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989), p. 12.

(38) Slavoj Žižek: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge, Ma: MIT Press, 1991), and *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out* (New York: Routledge, 1992).

(39) Jane Flax: *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West* (Berkeley: University of California Press, 1990), and *Disputed Subjects: Essays on Psychoanalysis, Politics and Philosophy* (New York: Routledge, 1993).

(40) A. K. M. Adam, *What Is Postmodern Biblical Criticism?* (Minneapolis: Fortress Press, 1995).

(41) James Breech, *Jesus and Postmodernism* (Minneapolis: Fortress Press, 1989), and Ursula King, ed., *Faith and Praxis in a Postmodern Age* (London; New York: Cassell, 1998).

(42) Mark Poster, *Cultural History and Postmodernity: Disciplinary Readings and Challenges* (New York: Columbia University Press, 1997).

Poster)، وقبله دايفد هارفي[43] (David Harvey) دفع حركة الجدل إلى ساحة اجتماعية وسياسية أوسع. وازدهرت مجالات جديدة، متأثرة، بمقدارٍ، بالدوافع التفكيكية لمابعد الحداثي، مثل الدراسات القانونية النقدية[44] التي قد تكون أكثرها نزاعاً. وفي ميدان النظرية الاجتماعية تابع جان بودريّار[45] عملية استكشاف منطقة مابعد حداثية جديدة، وترك الآخرين للتوسع بتلك الكشوف. غير أنه عندما صار النقد الأيديولوجي محطّ انتباه بحّاثين من الأفراد[46] (مثل دوكرتي (Docherty)) ومجموعة من المقالات (مثل سايمونز (Simons) وبيليغ (Billig))، غدا الشعور قوياً بأن المابعد حداثي هو، وفي نفس الوقت، ليس جديداً، وهو الآن من الماضي، وانتهى. وكما كان إرنستو لاكلاو قد ناقش سابقاً مفيداً بأن مابعد الحداثة قد لا تكون انفراقاً عن الحداثة، ولو أنها بُدّدت أسسها.

لقد كان الكلام عن السياسة مابعد الحداثية يعني غالباً، وبشكل

(43) David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1989).

(44) Douglas E. Litowitz, *Postmodern Philosophy and Low* (Lawrence, KA: University Press of Kansas, 1997); Ian Ward, *Kantianism, Postmodernism and Critical Legal Thought* (Dordrecht: Kluwer Academic, 1997), and Costas Douzinas, Peter Goodrich and Yifat Hachamovitch, eds., *Politics, Postmodernity, and Critical Legal Studies* (New York: Routledge, 1994).

(45) Jean Baudrillard: *Fatal Strategies*, Translated by Philip Beitchman and W.G. J. Niesluchowski; Edited by Jim Fleming (New York: Semiotext(e); London: Pluto, 1990); *Baudrillard Live: Selected Interviews*, Edited by Mike Gane (London; New York: Routledge, 1993), and *The Revenge of the Crystal: Selected Writings on the Modern Object and its Destiny, 1968-1983*, Edited and Translated by Paul Foss and Julian Pefanis (London: Pluto Press, 1999).

(46) Thomas Docherty, *After Theory: Postmodernism /Postmarxism* (London; New York: Routledge, 1990).

متزايد في التسعينيات، سياسة العالم الواقعية، وليس التنوع الثقافي فقط، فقدم أيجنس هيلر[47] (Agnes Heller)، وكان متّبعاً بهيلر (Heller) وفيهير[48] ((Fehér))، وهو واحد من بين آخرين[49]، أشياء جديدة للنظرية السياسية منظوراً إليها بعدسات مابعد الحداثية. ومما يلفت أن هذه المجادلات السياسية المتعلقة بمابعد الحداثة هي صدى يردِّد، بطرق عديدة، مجادلات الثمانينيات ما بين مابعد الحداثية والنسوية، وذلك، لأن إحدى المشكلات التي كانت عند المنظِّرات والممارسات النسويات مع المابعد حداثي هي نقده التورّطي، وتفكيكيّته ووضعه الحواجز، وافتقاره إلى نظرية قدرة فاعلية، كما كشف عن ذلك الفصل السادس، فذلك مهم جداً للأبعاد التدخّلية العاملة للتغيير. المذهب النسوي ومابعد الحداثية كلاهما كانا جزءاً من الأزمة العامة الخاصة بالسلطة الثقافية، كما أشار إلى ذلك كرايغ أوينز (Craig Owens) مبكراً في عام 1983 (57)، لكن، ليس، تماماً بالطريقة ذاتها. وأنا لا أعني القول إن الجدل بين المذاهب النسوية (بالجمع وبكل تنوعاتها المعقَّدة) ومابعد الحداثية، بأي حال، قد انتهى، فلم تشهد التسعينيات مراجعات مهمة وانتقادات فقط[50]، بل

(47) Agnes Heller, *A Philosophy of History in Fragments* (Oxford; Cambridge, Ma: Blackwell, 1993).

(48) Agnes Heller and Ferenc Fehe?r, *The Postmodern Political Condition* (Cambridge, UK: Polity Press, 1988).

(49) Theresa Man Ling Lee, *Politics and Truth: Political Theory and the Postmodernist Challenge* (New York: State University of New York Press, 1997), and Stephen K. White, *Political Theory and Postmodernism* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991).

(50) Sara Ahmed, *Differences that Matter: Feminist Theory and Post-modernism* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998), and Somer Brodribb, *Nothing Mat(t)ers: A Feminist Critique of Postmodernism* (Toronto: J. Lorimer, 1992).

مجموعات من المقالات أيضاً، عالجت مواضيع متنوعة واسعة ذات علاقة بتقاطعهما والنزاع بينهما[51]، كما سُمعت أصوات جديدة[52]، واستمرت أصوات مألوفة بإضافة إضافات مهمة إلى النقاش[53]. غير أن إمكانية وجود «مذهب نسوي مابعد حداثي» (هيكمان (Hekman))، أو حتى «مابعد حداثي سحاقي»[54] حصلت أخيراً، وبفضل الدور المهم الذي لعبه عمل جوديث باتلر[55] (Judith Butler) بشرعته الإضافية لدور الكتابة الساخرة (الباروديا) في تدمير وإزاحة أشكال الخطاب التي تخلق معايير ضيقة لهويّة الجنس.

وبالرغم من هذا الجدل المستمر مع الأنواع المختلفة من المذهب النسوي، فإن ما لفتني إليه التسعينيات، وبقوة، كان المقدار الذي بقيت فيه النظرية مابعد الحداثية وممارستها محصورتين في ذلك البراديغم (النموذج) الذي لا يشمل الذَّكريّة فقط وإنما الأميركانية أيضاً. ومن المؤكد وجود عدد قليل من الأوروبيين، ومن أميركا اللاتينية، وحتى كنديين دخلوا في مناظرة، وقد ناقشنا أننا لا نقرّ

(51) Linda J. Nicholson, ed., *Feminism* (New York: Routledge, 1990), and Margaret Ferguson and Jennifer Wicke, eds., *Feminism and Post-Modernism* (Durham, NC: Duke University Press, 1994).

(52) Teresa L. Ebert, *Ludic Feminism and After: Postmodernism, Desire and Labor in Late Capitalism* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996), and Donna Haraway, *Simians, Cybors and Woman: The Reinvention of Nature*.

(53) Rita Fleski, *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture* (New York: New York University Press, 2000), and Patricia Waugh, ed., *Practicing Postmodernism/Reading Modernism* (London: Edward Arnold, 1992).

(54) Laura Doan, «Preface,» in: *The Lesbian Postmodern* (New York: Columbia University Press, 1994).

(55) Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London; New York: Routledge, 1990).

متزايد في التسعينيات، سياسة العالم الواقعية، وليس التنوع الثقافي فقط، فقدم أيجنس هيلر[47] (Agnes Heller)، وكان متّبعاً بهيلر (Heller) وفيهير[48] (Fehér))، وهو واحد من بين آخرين[49]، أشياء جديدة للنظرية السياسية منظوراً إليها بعدسات مابعد الحداثية. ومما يلفت أن هذه المجادلات السياسية المتعلقة بمابعد الحداثة هي صدى يردِّد، بطرق عديدة، مجادلات الثمانينيات ما بين مابعد الحداثية والنسوية، وذلك، لأن إحدى المشكلات التي كانت عند المنظِّرات والممارسات النسويات مع المابعد حداثي هي نقده التورّطي، وتفكيكيّته ووضعه الحواجز، وافتقاره إلى نظرية قدرة فاعلية، كما كشف عن ذلك الفصل السادس، فذلك مهم جداً للأبعاد التدخّلية العاملة للتغيير. المذهب النسوي ومابعد الحداثية كلاهما كانا جزءاً من الأزمة العامة الخاصة بالسلطة الثقافية، كما أشار إلى ذلك كرايغ أوينز (Craig Owens) مبكراً في عام 1983 (57)، لكن، ليس، تماماً بالطريقة ذاتها. وأنا لا أعني القول إن الجدل بين المذاهب النسوية (بالجمع وبكل تنوعاتها المعقَّدة) ومابعد الحداثية، بأي حال، قد انتهى، فلم تشهد التسعينيات مراجعات مهمة وانتقادات فقط[50]، بل

(47) Agnes Heller, *A Philosophy of History in Fragments* (Oxford; Cambridge, Ma: Blackwell, 1993).

(48) Agnes Heller and Ferenc Fehe?r, *The Postmodern Political Condition* (Cambridge, UK: Polity Press, 1988).

(49) Theresa Man Ling Lee, *Politics and Truth: Political Theory and the Postmodernist Challenge* (New York: State University of New York Press, 1997), and Stephen K. White, *Political Theory and Postmodernism* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991).

(50) Sara Ahmed, *Differences that Matter: Feminist Theory and Post-modernism* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998), and Somer Brodribb, *Nothing Mat(t)ers: A Feminist Critique of Postmodernism* (Toronto: J. Lorimer, 1992).

مجموعات من المقالات أيضاً، عالجت مواضيع متنوعة واسعة ذات علاقة بتقاطعهما والنزاع بينهما[51]، كما سُمعت أصوات جديدة[52]، واستمرت أصوات مألوفة بإضافة إضافات مهمة إلى النقاش[53]. غير أن إمكانية وجود «مذهب نسوي مابعد حداثي» (هيكمان (Hekman))، أو حتى «مابعد حداثي سحاقي»[54] حصلت أخيراً، وبفضل الدور المهم الذي لعبه عمل جوديث باتلر[55] (Judith Butler) بشرعته الإضافية لدور الكتابة الساخرة (الباروديا) في تدمير وإزاحة أشكال الخطاب التي تخلق معايير ضيقة لهويّة الجنس.

وبالرغم من هذا الجدل المستمر مع الأنواع المختلفة من المذهب النسوي، فإن ما لفتني إليه التسعينيات، وبقوة، كان المقدار الذي بقيت فيه النظرية مابعد الحداثية وممارستها محصورتين في ذلك البراديغم (النموذج) الذي لا يشمل الذَّكريّة فقط وإنما الأميركانية أيضاً. ومن المؤكد وجود عدد قليل من الأوروبيين، ومن أميركا اللاتينية، وحتى كنديين دخلوا في مناظرة، وقد ناقشنا أننا لا نقرّ

(51) Linda J. Nicholson, ed., *Feminism* (New York: Routledge, 1990), and Margaret Ferguson and Jennifer Wicke, eds., *Feminism and Post-Modernism* (Durham, NC: Duke University Press, 1994).

(52) Teresa L. Ebert, *Ludic Feminism and After: Postmodernism, Desire and Labor in Late Capitalism* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996), and Donna Haraway, *Simians, Cybors and Woman: The Reinvention of Nature.*

(53) Rita Fleski, *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture* (New York: New York University Press, 2000), and Patricia Waugh, ed., *Practicing Postmodernism/Reading Modernism* (London: Edward Arnold, 1992).

(54) Laura Doan, «Preface,» in: *The Lesbian Postmodern* (New York: Columbia University Press, 1994).

(55) Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London; New York: Routledge, 1990).

بمابعد الحداثيّة تستثني، ولو ضمنياً، كاتبات وكتّاباً غير أميركيين، مثل أنجيلا كارتر، وأمبرتو إيكو، وكريستا وولف، وباتريك سوسكايند، وغابريال غارسيا وماركيز مانويل بويغ (Marquez Manuel Puig، وروبرت كروتش (Robert Kroetsch)، ومايكل أونداتجي ومارغريت آتوود ـ وما هذا إلا بداية لما يمكن أن يكون قائمة طويلة تضم كتاب القصة الخرافية. أما المشكلة الأخرى ذات الصلة بسيطرة منظّري مابعد الحداثية الأميركان فهي أنها عنت أن الظاهرة التي لا مركز لها قد تمّ تنظيرها، وبفعالية، من المركز. وبكلمات فريدريك جايمسون المؤثرة والإمبريالية: «إن الثقافة العالمية مابعد الحداثية كلها والتي هي مع ذلك أميركية، هي التعبير الداخلي وفوق البنيوي عن موجةٍ كلية جديدة من السيطرة العسكرية والاقتصادية الأميركية في العالم»[56]. وأنا، وككندية، اعتدت على أن يشار إلى أمتي (بمصطلحات وولرشتاين (Wallerstein) المحدَّدة ثقافياً) بأنها «المحيط الخارجي القريب من القلب الأميركي»[57]. ومع ذلك، فإن ذلك الموضع المحيط في الخارج ـ والذي هو متورّط بالمصطلحات القومية (الاقتصادية والثقافية)، بدا لي، دائماً فرصة مؤاتية سياسيةً جيدةً للعمل منه على التنظير لمشروع ثقافي مثل المابعد حداثي الذي ساهم في سيطرة الثقافة الرأسمالية للولايات المتحدة، ومايزال يريد نقدها، من بين أشياء أخرى غير أن المابعد حداثي لم يُنشأ بوصفه ذكرياً وأميركياً (وبواسطتهما) فقط، فقد كان، وبصورة سائدة، بوصفه أبيض، أيضاً، فليس مفاجئاً، إذاً، أن يجد

(56) Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 5.

(57) Anders Stephanson, «Regarding Postmodernism - A Conversation with Fredric Jameson,» *Social Text*, vol. 17 (1987), p. 64.

الأميركي الأفريقي، كتابات النظرية مابعد الحداثيّة عن الاختلاف والآخر تجريدية مثل صيد الأجراس[58]، فالأجساد منخرطة في صراعات إنسانية يومية، حتى لو نظر إليها على أنها كُوِّنت بأفكار مابعد الحداثية عن الهويّة والاختلاف[59]. وكما ناقش هومي بهابها قائلاً، إن «بعد» (Post) في لغة مابعد الحداثية يمكن أن يعني «ما وراء»، خالقاً فضاءً جديداً للتفاوض حول الهويّة والاختلاف، كليهما[60]، أو يمكن المناقشة بالقول إن هذا ما تعلمه المابعد حداثي من معارفه الذين صنعهم في التسعينيات، فالالتقاء مع المابعد استعماري كان مهماً جداً مثل ذلك الصدام مع المذهب النسوي في الثمانينيات، لكن، وفي هذه الحالة، فقد تكون أكثر مجابهة.

تدويل مابعد الحداثيّ . . . والتصادم مع مابعد الاستعماري

إذا أردت الحصول على معطيات من الحاسوب، اليوم، فإنك تنتهين أخيراً بعناوين مقالات وكتب، غير محصورة في الأدب الأميركي فقط، بل عن كل شيء من أفريقيا الفرانكوفونية (والشمال الأفريقي) إلى الكتابات الصينية، ومن أدب جنوب المحيط الهادي إلى أدب أميركا اللاتينية، وإيرلندا، أو أوروبا الوسطى. وقد تطول القائمة ولا تتوقف، وفي بعض الحالات ستشمل ثقافات تحتوي على مجادلات متطورة عن طبيعة مابعد الحداثي (كما هي الحالة مع أميركا اللاتينية في عمل جون بيفرلي ومن تلاه في عام 1995). وفي عام 1997 ظهر مجلد ضخم حمل عنوان **مابعد الحداثية الدولية:**

(58) Bell Hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics* (Boston: South End Press, 1990), pp. 30-31.

(59) Homi Bhabha, *The Locations of Culture* (London; New York: Routledge, 1994), pp. 1-2.

(60) المصدر نفسه، ص 4-5.

نظرية وممارسة أدبية (*International Postmodernism: Theory and Literary Practice*)، برعاية من رابطة الأدب المقارن الدولية (International Comparative Literature Association)، ومحرّراها هانز بيرتنز (Hans Bertens) ودووي فوكيما (Douwe Fokkema). ومع أن هناك ما ينوف على خمسين مسهم فيه من 21 قطراً، فإن العديد منهم ظل مركّزاً على ساحات أميركا الشمالية والساحات الأوروبيه، مقيمين موازاة لا مفرّ من إقامتها، لكنهم ظلوا حسّاسين لأنواع الفروق التي يقتضيها التركيز المحلّي والخاص لمابعد الحداثي، وهي الفروقات في مناطق مهمة مثل دور المؤسسات الثقافية في خلق ونشر مابعد الحداثية. إذن، ما قام به تدويل المابعد حداثي في التسعينيات، كان تحدّياً لسيطرة الولايات المتحدة في ميادين النظرية والممارسة. غير أن هذا الامتداد، وعلى أساس توقيته، وضع مابعد الحداثية، وبصورة مباشرة على الطبقة العليا من الأرض التي دُعيت ما بعد الاستعمارية، وكما تساءل كوامي أنطوني آبياه (Kwame Anthony Appiah): «هل «ما بعد» في «ما بعد الاستعماري» هي «ما بعد» في «مابعد الحداثي»؟»[61]. وإن الهموم حول الكتابة التأريخية النقدية والتفكير الانعكاسي ودوريهما في سياسة التمثيل الثقافي هي هموم مشتركة في نوعي «ما بعد» بالرغم من أن صياغتيهما وتفسيريهما وتحريكيهما اختلفت اختلافاً مهماً[62]. ومثل مابعد الحداثي، عانى ما بعد الاستعماري من تعاريف متعدّدة، وكان بعضها يشمل مابعد الحداثي، فعلياً، فقد نُظر إليه، على سبيل

(61) Kwame Anthony Appiah, «Is the «Post-» in «Postmodernism» the «Post-» in «Postcolonial«?» *Critical Inquiry*, vol. 17, no. 2 (1991).

(62) Linda Hutcheon, «The Post Always Rings Twice: The Postmodern and the Postcolonial,» *Textual Practice*, vol. 8, no. 2 (1994).

المثال، على أنه «فئة فرعية من مابعد الحداثية وما بعد البنيوية كليهما (وعكس ذلك أيضاً، على أنه الحالة التي منها انبثقت بنيتا المنطق الثقافي والنقد الثقافي)»[63].

ما صار واضحاً إلى الآن هو أن التفكير بروابط الاثنين، كما في بعض المقالات الموجودة في كتاب **الماضي هو آخر مابعد: تنظير ما بعد الاستعمار ومابعد الحداثية**[64] (*Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*)، قد أفسح في المجال لشك كبير[65]. وبالنسبة إلى هؤلاء الذين تابعوا المجادلات في الثمانينيات لإزالة طبيعة (جميع هذا الجمع) المذاهب النسوية، فقد بدت مصطلحات المناقشة مألوفة، لأنها تراوحت ما بين إقرار مُكْرَهٍ بالفائدة النظرية لتقانيّات منطقية معينة، مثل: الكتابة الساخرة (الباروديا) والتهكم، والتفكير الانعكاسي، كأسلحة في مخزن الأسلحة التي تستعمل لتجريد طبيعة ما يدعى «طبيعياً» و«محايداً» في الثقافة، وهموم جدّية تتعلق بهويّة مابعد الحداثي ذات التسوية السياسية وافتقارها لنظرية قدرة فاعلية. وأنا أفتكر أنه في سياق تلك

(63) Stefphen Slemon, «The Scramble for Post-colonialism,» in: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds., *The Post-Colonial Reader* (London; New York: Routledge, 1995), p. 45.

(64) Adam, Ian, and Helen Tiffin, eds., *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism* (Calgary: University of Calgary Press, 1990).

(65) R. Radhakrishnan, «Postmodernism and the Rest of the World,» in: Fawzia Afzal-Khan and Kalpana Seshadri-Crooks, eds., *The Pre-occupation of Postcolonial Studies* (Durham, NC: Duke University Press, 2000); Helen Claire Scott, «Idealogies of Postcolonialism: How Postmodernism Mystifies the History and Persistence of Imperialism,» (PHD Dissertation, Brown University, 1996), and Ziauddin Sardar, *Postmodernism and the Other: The New Imperialism of Western Culture* (London: Pluto Press, 1998).

والاختلاف كجزء من عملية فضح الخِداع، أو، يجب أن لا يتوقَّف المرء هناك. وسواء أكانت الساحة ساحة السياسة الدولية أو ساحة التعليم المدرسي[73]، فإن ما بعد الاستعماري ومابعد الحداثي يبدوان منفصلين في موضع ما من قضية الأخلاق.

وعلى كل حال، هناك منطقة مسيّسة مشتركة سعى فيها المابعد حداثي والمابعد استعماري كلاهما إلى العمل معاً، بمعنى من المعاني، لكنها لم تصبح مرئيّة إلاّ عندما تمَّ تأسيس مابعد الحداثي، أو عندما صار أقل أميركياً، على الأقل. وقد دعا روبرت يونغ (Robert Young) مابعد الحداثية «المعكوس الديالكتيكي للاستشراق»، أي: حالة فقدان التوجّه. وهذا يعني أن التاريخ لم يعد ممكناً أن يكون قصة واحدة، حتى ولو استمر التاريخ الغربي بالتآمر بواسطة «مؤامرته الواسعة التي لم تتمّ بعد»، وهي مؤامرة الاستغلال[74]. وبالنسبة إلى يونغ (Young)، فإن سياسة المابعد حداثية عديمة المركز والمجرّدة من المركز هي علامة «الوعي الثقافي الأوروبي أنه لم يعد مركز العالم المسيطر والذي لا يطاله الشك» (19). كما قال إدوارد سعيد مناقشاً، إن سبب تحقق المابعد حداثي هذا يَمْثُلُ في استجابة للحداثوية (Modernism)، وهو يشير إلى «الظهور المزعج في أوروبا لظواهر أخرى متعددة مصدرها

(73) Barry Kanpol, *Towards a Theory and Practice of Teacher Cultural Politics: Continuing the Postmodern Debate* (Norwood, NJ: Ablex, 1992); Patricia Ann *Lather, Getting Smart: Feminist Research and Pedagogy with/in the Postmodern* (New York: Routledge, 1991), and Xin Liu Gale, *Teachers, Discourses, and Authority in the Postmodern Composition Classroom* (Albany: State University of New York Press, 1996).

(74) Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West* (London; New York: Routledge, 1990), p. 117.

المنطقة الامبريالية». وفي أعمال إيليوت، وكونراد (Conrad)، ومان (Mann)، وبروست (Proust)، ووولف (Woolf)، وباوند (Pound)، ولورنس (Lawrence)، وجويس، وفورستر (Forster)، ربط الغَيرية والاختلاف بالغرباء بطريقة منظَّمة، الغرباء الذين ظهروا في الرؤية ليتحدوا ويقاوموا التواريخ المدينيّة (Metropolitan)، وصورها، وأنماط تفكيرها، سواء أكانوا نساءً، أو سكان بلاد أصليين، أو منحرفين جنسياً[75]، فقامت المابعد حداثية بتنظير ذلك التحدّي وتلك المقاومة معتبرة ذلك بمثابة مهمتها الخاصة لإزاحة المركزية. وبمهاجمة سعيد (Said)، بطريقة ضمنية، تفسير ليوتار لمابعد الحداثي، فقط، بمصطلحات فشل لغة القصص العظمى (Grand récits) المتعلقة بالانعتاق والتنوير، فإنه صاغ بنود الأزمة بطريقة مختلفة نوعاً ما، أي إن: «ما هو ثانوي وما هو مختلف تكوينياً حقّقا، فجأة صياغة ممزّقة بينما الصمت والانسجام في الثقافة الأوروبية كان يعتمد عليهما سابقاً لإسكاتهما» (223).

وبالاشتغال بهذه التناقضات ذاتها والتمزقات كان المابعد حداثي نتيجة مباشرة لهذه الأزمة الحديثة. «لذلك، فإن وضعنا، في الحاضر المابعد حداثي وحده، يظهر عجزنا عن «رسم الشبكة الكبرى العالمية المتعدِّدة القوميات وذات الاتصالات التي لا مركز لها والتي نجد أنفسنا فيها أسرى كذوات من الأفراد»[76] إنْ هو إلا الجهل بما يمكن أن يكون في الخضوع لامبراطورية، وهي ذاتها النذير الاتصالاتي والاقتصادي الكبير لرأسماليتنا الحالية

(75) Edward W. Said, «Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors,» *Critical Inquiry*, vol. 15, no. 2 (1989), pp. 222-223.

(76) Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 44.

العالمية والمتعددة القوميات. وقد قال سعيد في مناقشته، إن نماذج التملك في الإمبراطوريات الأوروبية هي التي «مهّدت لما صار الآن عالماً معولماً بالكامل»[77]. وذكّرنا، أنه إلى عام 1914، أمسكت القوى الأوروبية ما نسبته 85 في المئة تقريباً من الكرة الأرضية على صورة «مستعمرات، ومحميّات، ومناطق عالة عليها، ومقاطعات محكومة، ودول تابعة»[78]. ويضيف قائلاً، إن «تجربة الإمبريالية العظمى في المئتي سنة الماضية كانت معولمة وكلّية، لقد ورّطت كل زاوية من الكرة الأرضية، بما في ذلك المستعِمر والمستعَمر معاً»[79]. وباختصار، ليست العولمة بجديدة بالنسبة إلى الرأسمالية المتأخرة، فالإمبريالية الأوروبية في القرون الأولى سبق لها أن خلقت «نسيجاً» من الالتزامات العالمية»[80] يضارع أي شيء تستطيع وسائل الاتصال الإلكترونية والرأسمال العابر حدود القوميات أن ينتجه اليوم، فمابعد الحداثي وما بعد الاستعماري كلاهما أدّيا دوراً في هذا التأريخ المهم، بالرغم من أن المنظّرين في كل منطقة يمكن أن لا يتفقوا على الفعالية السياسية لأعمالهما.

(77) Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993), p. 6.

(78) المصدر نفسه، ص 8.

(79) المصدر نفسه، ص 259.

(80) Stuart Hall, «The Local and the Global: Globalisation and Ethnicity,» in: Anne McClintock, Amir Mufti and Ella Shohat, eds., *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), p. 174, and Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), p. 279.

التهكّم مقابل الحنين إلى الماضي والنظرية والممارسة الغريبتان

إن مسألة الفعالية السياسية ظهرت على السطح مبكّراً في عملية تنظير المابعد حداثي، وغالباً ما كانت تُثار بواسطة استعمال التهكّم كإستراتيجية منطقية. وبدا للبعض أن تهكمية نصوص الكتابة التأريخية النقدية مابعد الحداثية أنقذته من الوقوع في نوع من الحنين إلى الماضي يعزّز الصحّة ويمكن أن يقع فيه ضحيّةً بعض نسخ المذهب التاريخي القديم. وحيث رأى جايمسون أن التهكم يجعل التمثيل التاريخي تافهاً، فقد بقيت أراه بأنه يقدم حداً حاسماً لإقصاء الوهن الذي يسببه الحنين إلى الماضي والذي يحدِّده جايمسون، وبحقٍ، في «أفلام تاريخية رائجة» معينة[81]. غير أن ما احتجَّ عليه جايمسون في هذه الأفلام، وكما أشارت آن فريدبيرغ عندما كان يندب «إضعاف التاريخية»[82] لم يكن مابعد حداثية إطلاقاً، بل العلاقة المتباعدة لكل فيلم عن مرجعه التاريخي[83]. وبكلمات أخرى، وعلى الأقل في هذه الحالة، هو الوسط ذاته وليس المابعد حداثي الذي ولّد الوهم بوجود «حاضر دائم يمكن إعادة تدويره بصورة لامتناهية»[84].

ومهما يكن من أمر، فإن الحنين إلى الماضي يحتل مركزاً معقّداً في تنظير جايمسون المؤثِّر: فهو يوظَّف سلبياً، وبلا شك، عندما توصف نظريات معينة، وأفلام، وقصص. غير أن بلاغته الخاصة وتموضعه بديا حنينيّين إلى الماضي بصورة غريبة، ذلك

(81) Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* p. 17.

(82) Anne Friedberg, «Mutual Indifference: Feminism and Postmodernism,» Unpublished Manuscript, 1988, p. 130.

(83) Anne Friedberg, «Les Flaneurs du mal (1): Cinema and the Postmodern Condition,» *PMLA*, vol. 106, no. 3 (1991), p. 427.

(84) المصدر نفسه، ص 427.

لأنه، وبتكرار، عبّر عن رغبةٍ للعودة لما دعاه دائماً «التاريخية الأصلية». وحتى في الجانب اليساري، وجد البعض، ومن وقت لآخر، هذا التوق إلى «الأصالة المفقودة» هو، في ذاته، إمّا رجعي أو انهزامي(85). غير أن السؤال هو: هل تحويل الرأسمالي السابق للأخير (والذي يُقرأ الحديث) والذي كان أكثر استقراراً إلى مثال أعلى يتضمّن، وبالضرورة، إستطيقا (أو سياسة) حنين إلى الماضي؟ فإذا صحّ هذا، فإنه سيكون مشتركاً مع سابقه (وذا تأثير مهم)، فبالنسبة إلى جورج لوكاش لم تكن حداثة، طبعاً، بل واقعية تلك التي تضمنت «لحظة من «الوفرة»(86) في الماضي حولها دار الحنين إلى الأدبي التاريخي. وبأيٍ من الخالين، فإن الحاضر هو الذي قُدّر له أن لا يكون مقبولاً عندما يموضع فعلياً. وقال مايكل بيروبي (Michael Bérubé) مناقشاً إن اليسار في أميركا بدا مشلولاً في بعض الأوقات «بأحلام الأيام التي كانت فيها الأشياء أفضل»، فقد قال: «وحدها تدخلات النساء المتكررة، وتدخلات الأقليات الإتنية والمنظرين الغريبين على أنواعهم هي التي شتّتت حسّ الحنين إلى الماضي، الضار الذي سقط ضحيته عدد كبير من الأشخاص في اليسار المضاد لمابعد الحداثي(87)، فإذا كان الحاضر يعتبر غير قابل للإنقاذ والخلاص، فلا يكون لنا خيار إلاّ بالنظر، إمّا إلى الوراء أو

(85) John Frow, «Tourism and the Semiotics of Nostalgia,» *October*, vol. 57 (Summer 1991), p. 135, and Simon During, «Postmodernism or Post-Colonialism Today,» *Textual Practice*, vol. 1, no. 1 (1987), pp. 32-35.

(86) Fredric Jameson, *Marxism and Form; Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971), p. 38.

(87) Michael Berube, «Just the Fax, Ma'am, or, Postmodernism Journey to Decenter,» *Village Voice* (October 1991), p. 14.

إلى الأمام، والحنين إلى الماضي واليوتوبيا (Utopia)، كلاهما، يبرزان (وليس هذا مفاجئاً) في تفسير جايمسون للمشهد الأميركي الخاص بأواخر القرن العشرين.

وافتقاري، واأسفاه، حتى لما يشبه عَظْمة الحنين في جسدي، فقد شعرت عوضاً عن ذلك، ودائماً، وبالرغم من إغراء المقارنة، بأن نهاية القرن العشرين حملت علاقة صغيرة بنهاية القرن الذي قبله. بلى، لقد شاركا بالشكوك حول التقدم، وشاركا الهموم حول عدم الاستقرار السياسي، وعدم المساواة الاجتماعية، ومخاوف متماثلة من التغيرّ الذي يدخل الفوضى(88)، لكن هذا ما حصل في منتصف القرون أيضاً. لقد كان الحنين إلى الماضي نتيجة واضحة لمشاعر الرعب من نهاية القرن (fin-de- siècle panic) الخاصة بالقرن التاسع عشر، وكما يتجلّى ذلك في النظر إلى الحياة الريفية كمثال أعلى، وفي نهضة الهندسة المعمارية الغوطية (Gothic)، فإن الميل الثقافي في نهاية القرن العشرين بدا، أيضاً، أنه ينظر إلى الوراء ـ لكن بتهكم، هذه المرة ـ كما في القصص الميتاخرافية التاريخية التي وضعها تيموثي فندلي أو سلمان رشدي، أو في المعماريات الاستفزازية لبروس كوابارا (Bruce Kuwabara) أو فرانك غهري (Frank Gehry)، فقد ولّى الحسّ بتأخر الحاضر عن الماضي، وعمل التهكّم على نسف الأفكار الحداثوية عن الأصالة، والصحيح وعبء الماضي (وهذه كلها مركزية في تنظير جايمسون)، وحتى عندما يعترف باستمرار صحتها التاريخية (وليس المُشِلّة) بأنها اهتمامات إستطيقية و«تخص العالَم». ومابعد الحداثية علّمت أن الباروديا تستطيع التأريخ وهي تضع السياقات وتعيد وضعها.

(88) David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1985), p.p. 394-396.

هنا يتداخل المابعد حداثي مع ظاهرة الكامب الزمرة (Camp)*، أي الثقافة التهكمية والانعكاسية الثقافية. وقد ناقشت باميلا روبرتسون (Pamela Robertson) فقالت، إن الزمرة «منطوية على مفارقة تاريخية إنتاجاً، وهي نقدياً تجعل معايير تاريخية محدَّدة في حالةٍ مهجورة، فما يُحسب أنه تطرف، وخداعٌ بارع، ومسرحي، على سبيل المثال، سوف يختلف مع الزمن»[89]. وهي تسلِّم بأن الزمرة ذات حنين إلى الماضي، لكن، طالما هي، أيضاً، «اعتراف نقدي بإغراء الحنين إلى الماضي، محوّلة الموضوع والحنين إلى الماضي إلى شيئين عفّ عليهما الزمان، من خلال الاستبعاد التهكّمي والمضحك (267). وبالنسبة إلى منظِّرين آخرين، فإن زمرة الكامب تحول الحنين إلى الماضي إلى نهاياته التهكمية[90]. وفي حين تسلِّم الأغلبية بالقيمة الاعتراضية لهذا الفعل، فإنها تسمح بإمكانية التورّط السياسي، أيضاً[91]. ومثل هذا يشكل الخطر المتواجد في داخل الممارسات مابعد الحداثيّة. ومع ذلك، فإن لورا دون (Laura Doan) عارضت

(*) أصل كامب (Camp) نوع من الإستطيقا يحسب الشيء ذا جاذبية لأنه ذو ذوق رديء أو ذو قيمة تبعث على التهكم. وهو جزء من الدفاع المضاد للاتجاه الأكاديمي والمدافع عن الثقافة الشعبية في الستينيات. وقد صار له شعبية في الثمانينيات بعد التبنّي الواسع لوجهات النظر المابعد حداثية المتعلقة بالفن والثقافة. أما أصل الكلمة فهو الكلمة الفرنسية العامية (Se coper) التي تعني وضع الشيء في صورة مبالغ بها.

(89) Pamela Robertson, «What Makes the Feminist Camp?» in: Fabio Cleto, ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999), p. 267.

(90) Fabio Cleto, ed. «Introduction: Queering the Camp,» in: Fabio Cleto., ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999), p. 304.

(91) Andrew Ross, ed., «Uses of Camp,» in: Andrew Ross, ed., *No Respect: Intellectuals and Popular Culture* (London; New York: Routledge, 1989).

فكرة ضرورة الوقوع في هذا الخطر، كما فعل ذلك قبلها منظِّرات نسويات، مشيرة إلى أن المابعد حداثي كان قد قدَّم للمنظِّرات والفنانات السحاقيات «إستراتيجيات متعددة للمقاومة»[92] - مثل «التفكير الانعكاسي الذاتي»، والإبهام، والتناقض، والتدمير، والسخرية، (X) وذلك «بتثبيت الاختلاف، وبالتعددية الجنسية، وبجعل الجنس (التذكير والتأنيث) غامضاً/ ومختلطاً» (X).

ومن الملفت أن دون (Doan) تستعمل، عن عمد، مصطلح «سحاقي» وليس مصطلح «غريب» - كما يتوقع المرء في مناقشة المابعد حداثي، إذ غالباً ما كان نظرية/ ممارسة غريبتين، ومابعد الحداثية التي نظر إليهما بأنهما يتشاركان في الغايات والوسائل. وكلاهما يجدان أساسيهما في النظرية ما بعد البنيوية، وكلاهما يوظِّفان التهكّم والباروديا في ممارساتهما الفنية. ولا شك، أن القضية الكبرى، هنا، وهي الصلة بمابعد حداثية التسعينيات، هي التمييز بين سياسة الخليعين ووجهات نظر السحاقيات وسياسة نظرية الغريب (Queer Theory)، فبالرغم من تحدياتها المتشابهة لحدود التعددية الجنسية المعيارية، فإن خلافاتها ظهرت في موقفها من السلطة وفي إستراتيجياتها الخاصة بالتغير الاجتماعي[93] - كما ترمّز ذلك، وبمقدارٍ، في فعل التسمية ذاته لكل منهما، فيمكن للمرء أن يقول، إن «خليع» هو الاسم الذي اختاره الخليعون أنفسهم، وأن «غريب» كان، في الأصل، لفظاً مهيناً في الخطاب المسيطر. وبتحويله إلى تسمية ذاتية سنَّ أحد الأنماط الرئيسية لنظرية الغريب وممارستها: وهو التهكم المضاد للمنطق.

(92) Doan, «Preface,» p. 11.

(93) Gregory W. Bredbeck, «The New Queer Narrative: Intervention and Critique,» *Textual Practice*, vol. 9, no. 3 (Winter 1995), p. 478.

لقد شملت سياسات الخليعين والسحاقيات بعداً حركياً ناشطاً ومتدخلاً. ومكّن ذلك من الحصول، وبصورة جزئية، على برنامج المذاهب النسوية الشامل لتغير اجتماعي ونظرية ثقافية[94]، وبصورة جزئية أخرى، حصل بما أثير حول الحاجة للتحرك عندما ظهر مرض AIDS، لكن، عوضاً عن ذلك، عنت سياسة الغريب وضع «نموذج لهويّه بنّاءة يؤطّر الجنس ونوع الجنس مقابل المقاربات الجوهرية الناتجة من الاستجوابات الأيديولوجية»[95]. وهناك طريقة أخرى للتفريق بينهما وهي تَمْثُلُ في «التوكيد على صفتين معرفتين للغريب، في مقابل الخليع، وهما: انشغاله بالخطاب وبالأداء... وفي حين أن الدراسات عن الخليع ركّزت على العلاقة بين التجربة التاريخية المعاشة والنصّ، فإن نظرية الغريب معنيّة بالتقاطع بين أنواع مختلفة من أشكال الخطاب»[96].

إذاً، نظرية الغريب وممارستها مثل مابعد الحداثية، تحاولان الكشف عن الإلغاز، والتدمير والإبطال وغالباً من خلال التهكّم. وبتحاشيهما ثنائية «الخليع والسحاقية»، هما يخطّان «ثنائية المتجانس والمتغاير داخل تصميم أوسع من التبعية (السيميائية، والبراغماتية) على محاور الإتنيّة، والطبقة، والنوع الجنسي»[97] معرّضين نفسيهما لتهمة الشمولية المبالغ بها وإبهام علاقات السلطة بين هذه المحاور

(94) المصدر نفسه، ص 474، و Eric Savoy, «You can't go Homo again: Queer Theory and the Foreclosure of Gay Studies,» *English Studies in Canada* (1995).

(95) Cleto, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader,* p. 14.

(96) Robert K. Martin and George Piggford: «Introduction,» in: Robert K. Martin and George Piggford: *Queer Forster* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), pp. 1-28.

(97) Cleto, Ibid., p. 15.

المختلفة. وكان عمل جوديث باتلر، كما ذكرنا سابقاً، مهماً في صياغة العلاقة الأدائية بين الباروديا مابعد الحداثية وقضايا نوع الجنس والهويّة الجنسية. وكما تعزّز نظريات فوكو الكثير من تحليل الخطاب الذي تمَّ برعاية مابعد الحداثي، فإنها، أيضاً، مناسبة هنا ـ لأنها ستستمر في المجادلات مابعد الحداثية للتسعينيات. وذلك، وبصورة جزئية، من خلال مداخلات فوكولتية لنقّاد مثل إدوارد سعيد.

العالم، والنصّ، والنقد

عنواني هذا ساخر، وبصورة واضحة، لأنه صدى لعنوان كتاب سعيد: **العالم، والنصّ، والنقد** (*The World, The Text, and the Critic*) (1983)، مع تأكيد جديد على الفعل التورّطي للنقد مابعد الحداثي. إن علّة الحيلة في سياسة مابعد الحداثية ليست محصورة في التهكّم، فهي ذات علاقة بمسألة أوسع، ألا وهي مسألة التناص. وتكون الحجّة السلبية مفادها أن النصّ ذا الوعي الذاتي لا يقدر على «الفعل» في العالم، أي إنه مختلف جذرياً عما يدعوه سعيد «الدنيوي». ووجهة النظر الإيجابية هي أن المابعد حداثي المدْخِل/والمدمِّر هو تفكير انعكاسي ذاتي وساخر في إعادة استحواذه على المعاني الموجودة ووضعها في استعمالات جديدة ومسيّسة، وبذلك، السماح لها أن تبقى سهلة المنال ومألوفة ـ وقوية من وجهة كلامية. وهذه إحدى الطرق ذات المفارقات، والتي يكون فيها الأدب، وفقاً لكلمات تومبكنز (Tompkins) «للأدب قوة في العالم» وهو «يرتبط بمعتقدات ومواقف» القرّاء[98]. لكنه مقياس لقوة الاتّهام النظري لمابعد الحداثي بوصفه أنه لاتاريخي ومنفكّ عن «العالم» (هذا ما يقوله

(98) Jane Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1985), p. 14.

جايمسون وأيضاً، آخرون كثيرون). وقد كان الافتقار إلى الملاءمة بين هذا النوع من النظرية المضادة لما هو دنيوي والممارسة الفنية الدنيوية هو الذي دفعني للكتابة عن المابعد حداثية، في المقام الأول.

ولم أجد نفسي مرتاحةً إطلاقاً في الانتقال من موقف عقلي نظري مقرَّر سلفاً إلى «تطبيقه» في تحليل النصوص، وبترتيب معكوس (وربما منحرف)، كنت دائماً أطلب التنظير من النصوص - أو التعلم منها. لذا، لم يكن اهتمامي بالمنتج، وإنما بالنصّ، وتلقّيه في العالم. وكانت المشكلة التي اكتشفتها هي أنه عندما توجد الباروديا ـ كما هي في الخرافة مابعد الحداثية والتصوير الفوتوغرافي - فإننا، وبصورة حتمية، ندخل القصدية في تسميتنا النصّ بأنه باروديا: فنحن، وفي الحدّ الأدنى، عندما ندعو شيئاً بأنه باروديا، فإننا نستنتج أن امرءاً ما قصد أن يكون هذا باروديا (كتابة ساخرة) من شيء آخر[99]. وعلى كل حال، ليس هذا الفعل التفسيري تراجعياً حتى في العالم النظري النصّي ما بعد البنيوي، فهو، وببساطةٍ، الشكل المعيَّن الذي يتّخذة الانشغال التفسيري المقروء والمنظور عندما تُضفى السخرية على النصوص الساخرة. ويمكن القول، جدلاً، إنه عبر فهم ما هو موضع الجدل في مثل هذه النشاطات التفسيرية، يمكننا معرفة أن لمابعد الحداثية، بوصفها ظاهرة نصّية، متضمنات ونتائج دنيوية، فعندما تُضم نصوص في علاقة ساخرة، مثل: (*Midnight's Children*) لسلمان رشدي، و(*Tristram Shandy*) للورنس ستيرن، على سبيل المثال ـ فليست روابطها الشكلية هي التي تلفتنا فحسب، فعوضاً عن

(99) Linda Hutcheon: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (London; New York: Methuen, 1985), pp. 84-99, and *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London; New York: Routledge, 1995), pp. 116-140.

ذلك، نجد أن المشابهات الشكلية تشير إلى الفروق التهكمية في المضمون وفي الشكل. وهنا تؤدي القوة الهجائية للتجاور التهكمي دورها، وهذه هي الكيفية التي [181] مكّنت رشدي من صياغة كلاً من فكرته المبهمة (وهذه مابعد حداثيته) عن الدين الثقافي للتقاليد الإستطيقية البريطانية ومقاومته للسيطرة الإمبريالية البريطانية (وهذه ما بعد استعماريته)، نعني على الصعد: الثقافي، والتاريخي، والسياسي. وكما وصف الوضع رولان بارت مرة: «للسخرية قول مأثور، أقول، إن قليلاً من الشكلانية تبعد الإنسان عن التاريخ، إلاّ أن الكثير من الشكلانية يعيده إليه»[100].

ومع أني في كتابي (*The Politics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*) ناقشت هذا الوضع بتفصيل أكثر بكثير، فإني أجد نفسي، وللمرة الثانية، متسائلةً حول ما إذا كان الزمن قد تغيّر، وإذا ما كانت المابعد حداثية قد انقضت. ولماذا؟ والجواب هو أنه يبدو لي أن تصوّراتنا عن النصّية والدنيوية هي في عملية تغيّر، ومن المحتمل أن تكون، إلى الأبد، فالتكنولوجيا الإلكترونية والعولمة، على التوالي، قد غيّرا كيفية اختبارنا للغة التي نستعملها والعالم الاجتماعي الذي نحيا فيه. وللعديد، تبدو هذه التغيرات هي، وببساطة، تجلّيات أخرى لمابعد الحداثة[101]. لكن، ماذا، لو اعتبرنا هذه علامات أولى لما سيأتي بعد المابعد حداثي؟ صحيح أن الإستطيقا التناصّية والمتفاعلة بنشاطٍ في ما بينها (Interactive) التي

(100) Roland Barthes, *Mythologies*, Translated by Annette Lavers (London: Granada, 1973), p. 112.

(101) Arthur Kroker, *The Possessed Individual: Technology and Postmodernity* (London: Macmillan, 1992), and Henry S. Kariel, *The Desperate Politics of Postmodernism* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1989).

تراها النصّية المفرطة ذات علاقة بالمابعد حداثي، لكن، هل هي هو؟ وماذا لو أن الباروديا مابعد الحداثية كانت مجرد الخطوة التمهيدية في اتجاه إستطيقا «صافية» ومحدَّدة طوباوّياً بأنها إستطيقا «ليست خطّية، ومتعددة الأصوات، ومنفتحة، وليست هرمية، وتنطوي على مجابهات نشيطة»[102]؟ وماذا عن الأبعاد البصرية واللفظية للخلق الإلكتروني؟ وقد أعلنت الروائية البريطانية جانيت ونترسون (Jeanette Winterson) عن أن مشروعها سيكون سلسلة من النصوص التلفزيونية بتكليف من قِبَل BBC - وأن حلقاتها ستجمع كمسرحية واحدة في نهاية الأمر.

انطلاقاً من هذه التغيّرات، يبدو لي أنه من المناسب اختتام كتاب عن سياسة مابعد الحداثية بهذا النوع من الأسئلة، لأني مقتنعة بأن الأجوبة التي سنصل إليها سيكون لها نتائج سياسية عميقة للبعد النصّي والبعد الدنيوي لثقافتنا في المستقبل. لقد مرَّت لحظة المابعد حداثي، حتى ولو أن إستراتيجياتها المنطقية ونقدها الأيديولوجي استمرا في البقاء - مثل ما خصّ الحداثة - في عالمنا المعاصر في القرن الحادي والعشرين. وفي نهاية المطاف أقول: إن أصنافاً تاريخيةً أدبيةً، مثل الحداثوية ومابعد الحداثية، إنْ هي إلاّ كلمات ملصقة للتوجيه، نخلقها في مساعينا لرسم خريطة للتغيرات الثقافية والمؤسسات. لذا، فإن مذهب مابعد مابعد الحداثية (Post - Postmodernism) يحتاج لملصقةٍ جديدة لذاته، ولذلك أختتم بهذا التحدّي ليواجهه القرّاء ويجدوا الملصقة، ويضعوا لها اسماً خاصاً بالقرن الحادي والعشرين.

(102) Jaishree K. Odin, «The Edge of Difference: Negociations Between the Hypertextual and the Postcolonial,» *Modern Fiction Studies*, vol. 43, no. 3 (1997), p. 599.

ملاحظة ختاميّة: بعض القراءات الموجَّهة

لهدف إبقاء الإشارة إلى المراجع في الحدّ الأدنى، فإني أضع، أدناه، بعض النقاط الرئيسية التي نوقشت، مع اقتراح قراءات من فهرس المراجع.

أشكال ثقافيّة محدَّدة

مابعد الحداثيّة والهندسة المعماريّة:

Jencks 1977, 1980a, 1980b, 1982, 1992, 1996; Portoghesi 1974, 1982, 1983; Mcleod 1985; Stern 1980; Lerup 1987; Brolin 1976; D. Davis 1987; M. Davis 1985; Jameson 1985; Tafuri 1980; Kolb 1990.

مابعد الحداثيّة والفيلم:

Creed 1985; Caroll 1985; Brooker and Brooker 1997; Friedberg 1991, 1993; Žižek 1991, 1992; most issues of Screen.

مابعد الحداثيّة والقصة الخرافية:

McHale 1987; Hutcheon 1988; McCaffery 1986a, 1986b; Newman 1985; Klinkowitz 1985, 1986; Thiher 1984; Stevick 1981, 1985; Mellard 1980; Tanner 1971; Bradbury 1983; Lodge 1977; Ebert 1980; Lauzen 1986; Lee 1988; Malmgren 1985; Porush 1985; Wilde 1981, 1987; Zimmerman 1986; Bertens and Fokkema 1997; Beverley et al. 1995; Smythe 1991.

مابعد الحداثية والشعر:

Rawson 1986; Altieri 1973, 1984; Davidson 1975; Perloff 1985; Moramarco 1986; Russell 1985.

مابعد الحداثية والتلفزيون:

Grossberg 1987; Roberts 1987 Eco 1984; Baudrillard 1983; Kaplan 1987; Brooker and Brooker 1997.

مابعد الحداثية والتصوير الفوتوغرافي:

Abbas 1984; Crimp 1979, 1980, 1983, 1987; Starenko 1983; Thornton 1979; Andre 1984; Barber 1983/4; Bellavance 1986; Corrigan 1985; Goldberg 1988; Graham 1985; Mulvey 1986; Phillips 1987; Sekula 1982; Solomon-Godeau 1984a, 1984b; Burgin 1982b, 1986a, 1986b; Tagg 1982; Wollen 1978/9; Ferguson et al. 1990.

مابعد الحداثية والموسيقى:

Hutcheon 2000; Kramer 1995; Lindenberger 1989; Lipsitz 1994; McClary 2000; Nehring 1997.

دراسات عامة للمفهوم المابعد حداثي

في الفنون البصرية:

D. Davis 1977, 1980; Owens 1982; Crimp 1980, 1983, 1993; Buchloh 1984; James 1985; Jameson 1986/7; Kibbins 1983; Krauss 1979, 1985, 1987; Kuspit 1984, 2000; Lippard 1976; Paoletti 1985; Ferguson et al. 1990; Mirzoeff 1995.

في الأدب والنقد:

Arac 1987; Paterson 1986; Köhler 1977; Hassan 1971, 1975, 1980a, 1980b, 1982, 1986, 1987; Hoffmann et al. 1977; Graff 1973, 1979, 1981; Bertens 1986; Huyssen 1986; Calinescu 1987;

Hutcheon 1988; Russell 1985; Huyssen 1986; Auslander 1997; Birringer 1991; Kaye 1994; Smythe 1991; perloff 1989.

في الدراسات الاجتماعية والثقافية

Palmer 1977; Lyotard 1984a, 1984b, 1986, 1993a, 1993b, 1997; Habermas 1983, 1985a, 1985b; Baudrillard 1983, 1990, 1993, 1999; Kroker and Cook 1986; Bell 1973, 1976; Russell 1985; Benhabib 1984; Trachtenberg 1985; Bauman 1987, 1991, 1993, 1995; Bennett 1987; Collins 1987; Davidson 1975; Jameson 1983, 1984a, 1984c, 1990, 1991; Kramer 1982; Müller 1979; Owens 1980a, 1980b, 1983, 1984; Foster 1983, 1985; Polkinhorn 1987; Rad-hakrishnan 1986; Schmidt 1986; Wellbery 1985; Haraway 1991; Docherty 1990; Heller 1993; Heller and Fehér 1988; Laclau 1988; Harvey 1989; Poster 1997; White 1991; Duzinas Goodrich and Hachamovitch 1994; Litowitz 1997; Ward 1997; Simons and Billig 1994; Lee 1991.

في الإعلام والثقافة الشعبيّة:

Bignell 2000; Collins 1989, 1995; Docker 1994; Featherstone 1991; Brooker and Brooker 1997; Lipsitz 1994; Nehring 1997; Potter 1995; Ross 1989a.

حول المابعد حداثية والحداثوية:

Eagleton 1985; Jameson 1984a; Foster 1985; Huyssen 1986; Greenberg 1980; Latimer 1984; Laffey 1987; Silliman 1987; Calinescu 1977: 120 - 44; Wilde 1981, 1987; Bürger 1987; Garvin 1980; Giddens 1981; Hayman 1978; Malmgren 1987; Nägele 1980/1; Raulet 1984; Rowe 1987; Russell 1982; Scherpe 1986/7; Wellmer 1985; Wolin 1985; Gaggi 1989; Cahoone 1996; Auslander 1997; Waugh 1992b.

مقدّمات عامة وخلاصات ومقتطفات أدبيّة مختارة

Adam and Tiffin 1990; Amiran and Unsworth 1993; Appignanesi 1995; Bertens 1995; Bové 1995; Cahoone 1996; Carmichael and Lee 2000; Connor 1989; Doan 1994; Docherty 1993; Ferguson and Wicke 1994; Gale 1996; Geddes 2001; Grenz

1996; Jencks 1992; Jenkins 1997; Leitch 1996; Linn 1996; Malpas 2001a; Marshall 1992; McGowan 1991; Morawski 1996; Natoli 1997; Natoli and Hutcheon 1993; Nicholson 1990; Perloff 1989; Rose 1991; Ross 1988; Sarup 1996; Schiralli 1999; Silverman 1990; Sim 1998, 1999; Waugh 1992a; wheale 1995; Zurbrugg 1993.

الثبت التعريفي

أدب هجين (Pastiche): قطعة موسيقية أو أدبية أو فنية عموماً مؤلفة بصورة كلية أو رئيسية من أفكار أو تقنيّاً مستعارة من مصدر أو أكثر.

إستطيقا (Aesthetics): الإستطيقا (أو علم الجمال) أحد فروع الفلسفة. وهو يختص بدرس ظواهر الجمال والجميل في الأعمال والكتابات والآثار بأنواعها. وهناك نظريات كثيرة إستطيقية بعدد الفلاسفة. وفي كل منها نقع على ما يسمى بمعايير الجميل.

تجريد من الثوابت (De - Doxification): التجريد (أو التعرية) ويقصد به فضح الثوابت الثقافية لشعب من الشعوب عبر الكشف عن أنها ليست ذات طبيعة لا تتغير، وأنها مجرد أشكال تمثيلية من إنشاء البشر.

جاك لاكان (Jacques Lacan): بسيكولوجي فرنسي اشتهر بتفسيره الأصيل للبسيكولوجي سيغموند فرويد (Sigmund Freud). وأهميته تَمْثُلُ في تأكيده أولويّة اللغة كمرآة للعقل اللاواعي. وقد سعى إلى إدخال درس اللغة كما تمارس في الفلسفة واللسانيّات والشعر في نظرية التحليل النفسي.

حكاية (Narrative): وهي القصّة، وتكون عادة نظاماً مؤلفاً من بداية ووسط ونهاية. وهي أصناف، فقد تكون تاريخية أو خرافية من صنع الخيال.

حنين (Nostalgia): الحنين يستعمل أكثر في تذكر الماضي والوطن والرغبة القوية في العودة إليهما، فهو ظاهرة بسيكولوجية. وقد أكثر أتباع مدرسة التاريخ (Historicism) من توظيفها في كتاباتهم.

حيازة (Possession): الحيازة نوع من المِلْكيّة (Property, Ownership) غير أنها تختلف عن الملكية التي نعرفها في القانون والتي تفيد، في ما تفيد مجموعةً من الحقوق، مثل حق البيع، فالحيازة لا تسمح للإنسان بأن يتمتع بتلك الحقوق القانونية، فالحائز على سيّارة صديقه بعد استعارتها منه، يمكنه أن يستخدمها وبعد ذلك عليه أن يعيدها إلى مالكها الحقيقي القانوني الذي هو صديقه.

دادئية (Dada - ism): إن هي إلا حركة نشأت في عام 1916 (وكانت مقدمة للسوريالية (Surrealism) في مدينة زوريخ (Zurich) من قبل شبان فرنسيين وألمان غادروا بلادهم ورفضوا الخدمة في الجيش إبان الحرب العالمية الأولى. وقد كره هؤلاء الشبان الحرب وعنفها ولم يأسفوا على تفكك المجتمع التقليدي الذي تجاهل الحركات الفنية الجديدة. وباختصار، كانت الدادئية حركة نفي. وقد أسس الحركة هيغو بول (Hugo Ball) (1886 - 1927) الذي كان ممثلاً وكاتباً روائياً في قاعة موسيقى اسمها كاباريه فولتير (Cabaret Voltaire) التي كان يديرها في مدينة زوريخ. ثم ما لبث أن لحق به جون آرب (Jean Arp) (1887 - 1966) الذي كان فناناً، وتريستان تسارا (Tristan Tzara) وهو شاعر روماني وآخرون كثر نذكر من أهمهم مارسيل دوشان (Marcel Duchamp) وفرانسيس بيكابيا (Francis Picabia) اللذين كانا فوضويين قبل تأسيس الحركة. وقد

أعجب الدادئيون، بالطبيعة واعترضوا، على كل الصيغ المفروضة، على الإنسان من الإنسان، فكتب جون آرب في مذكراته واصفاً هدفه فقال: «إنه تدمير الخداع العقلي للإنسان، وإدماجه، من جديد، في الطبيعة». وقد ألف الدادئيون وقرأوا قصائد لا معنى لها، كما غنوا وجادلوا بروح عَدَميّة. وخلافاً للسورياليين، لم يكن لهم قائد، ولا نظرية، ولم يكونوا أنفسهم جماعة منظمة.

سيغموند فرويد (Sigmund Freud): هو عالم أعصاب نمسوي، ومؤسس نظرية التحليل النفسي (Psychoanalysis). وقد ردّ الأمراض العصابية إلى علل بسيكولوجيّة. ورأى أن العقل الإنساني يتألف من ثلاث نواحٍ هي الوعي الجمعي (Super - Ego)، والأنا (Ego) والمركز الجِنسي الذي أطلق عليه اسم (Id) وفي تفسيراته لظواهر الشذوذ والاضطراب النفسيين اعتمد على ردّها إلى الجنس (Sex) عموماً.

عاطل (Inert): المقصود بالعاطل هو العاجز عن الإتيان بعملٍ أو بشيء. وقد اشتهر استعمال هذا المصطلح بعد أن وظّفه عالم الفيزياء الإنجليزي إسحق نيوتن (Isaac Newton) في صياغته القانون الأول من قوانين علم الحركة الثلاثة الذي ينصّ على ما يلي: كل جسم مادي عاطل عن الحركة أو السكون من تلقاء ذاته ما لم تطبّق عليه قوة خارجية فتغيّر من وضعه. وقد عرف هذا القانون بقانون (أو مبدأ) العطالة (inertia).

عقيدة ثابتة (Doxy): تفيد كل ما هو ثابت وجامد في ثقافة شعب ما سواء كان معتقدات أو مبادئ أو أفكار أو تقاليد سياسية أو فنية أو أدبية، أو أيديولوجيا، بعامة.

كامب (Camp): هذا نوع من الإستطيقا (أو علم الجمال)

يحسب للشيء جاذبية لأنه ذو ذوق رديء يبعث على التهكّم. وهو جزء من الدفاع المضادّ للاتجاه الأكاديمي والمدافع عن الثقافة الشعبية في الستّينيات. وقد صارت له شعبيّة في الثمانينيات بعد التبنّي الواسع لوجهات النظر المابعد حداثية المتعلقة بالفن والثقافة. أما أصل الكلمة فهو الكلمة الفرنسية العاميّة se coper التي تعني وضع الشيء في صورةٍ مبالغ بها. (وقد تعني كامب الزمرة التي تتبنّاه).

كتابات وأعمال إباحية (Pornography): يعني هذا التعبير جميع أشكال التمثيل الجنسية الواضحة مثل الكتابات والصور والأفلام، وما شابه والتي تستهدف الإثارة الجنسيّة عند القارئ أو المشاهد.

مشابهة للنصّ (Paratextuality): أو المواد القريبة من النصّ مثل الهوامش والرسائل والمذكّرات والملاحق، وما شابه.

ميتاخرافة (Meta - Fiction): الميتاخرافة ليست خرافة بالمعنى الشائع للخرافة، فهي قصة يؤدي في كتابتها خيال مؤلفها دوراً رئيسياً. فقد تنطلق من الواقع، وقد تفككه، أو تتهكم عليه أو تنشئه من جديد وفقاً لأغراض المؤلف. إذ، الميتاخرافة نوع من الكتابات التمثيلية وقد اشتهر بها المابعد حداثيون.

ثبت المصطلحات

إرث	Heritage
إرجاء	Deferral
ازدواجية، تضارب	Ambivalence
استشراق	Orientalism
استغلال	Manipulation
أعمال كتابية وتصويرية إباحية	Pornography
اغتراب	Alienation
اغتصاب (جنسي)	Rape
إغواء	Seduction
انتقال حرّ	Migration
انتهاك	Transgression
انسجام	Harmony
إهانة	Insult
بديل	Surrogate

بطل القصة	Protagonist
بلاغة	Eloquence
تجريد الشيء مما يعتبر صفاته الطبيعية	De-Naturalization
تجريد الشيء من طبيعته	De-Doxifing
تجريد الشيء من طبيعته وثوابته	De-Doxification
تحويل إلى كليّات	Totalization
تدوير	Recycling
تراتبيّة/ هَرَميَّة	Hierarchy
تريف	Ruralization
تشييء	Objectification
تعقيم	Sterilization
تغيّر	Alterity
تغير الخواص أو العناصر	Heterogeneity
تفاعل	Interaction
تفاهة	Banality
تفكير انعكاسي ذاتي	Self-Reflexivity
تفكيك	Deconstruction
تلذّذ بالتعذيب الجنسي للرفيق	Masochism
تلصّص بالنظر	Voyeurism
تهكّم/ تعبير ساخر	Irony
توجّه	Orientation
تورّط	Complicity
توفير الصحة وتعزيزها	Sanitation

جارية	Odalisque
جدل	Fray
حافّة/ حاشية	Fringe
حداثويّة	Modernism
حقيقة/ صدق	Veracity
حنين إلى الماضي	Nostalgia
حيازة	Possession
خاتمة	Closure
خصوبة	Fertility
خليع	Gay
خيال	Fantasy
ذاتيّة	Subjectivity
ذو نظرة شاملة	Panoptic
رعاية (كفالة)	Sponsorship
سجلات (أرشيف)	Archives
سحاقي	Lesbian
سياق	Context
شفافيّة	Transparency
صورة (زائفة)	Simulacrum
عارٍ	Nude
عاطل (عن التغير)	Inert
عاقر	Barren
عقيدة ثابتة	Doxa

فاشية	Fascism
فضيحة	Scandal
قضيب الذّكر	Phallus
كاتب السيّر الذاتية	Biographer
كتابة حَرْفيّة	Lateralization
كتابة منقوشة على مبنى أو تمثال	Epigraph
مأزق	Impasse
مجموعة مقتطفات/ دراسات	Anthology
محاكاة الساخر	Parody
محبة الأيقونات	Iconophilic
محبة المشاهد	Scopophilia
محرقة اليهود من قبل النازيين	Holocaust
مدفعية	Artillery
مذهب بنيوي	Structuralism
مذهب جنسي (شهواني)	Eroticism
مذهب الحركات النسوية المطالب بالمساواة مع الرجل	Feminism
مذهب مرجعي	Referentialism
مرض الزهري	Syphilis
مزمن	Chronic
مستعمرة	Colony
مشابهة للنص	Paratextuality
مصير	Fate
مفارقة	Paradox

مجموعة ملصّقات	Collage
من يهاجم المعتقدات والمؤسسات التي يراها خاطئة أو غير معقولة	Iconoclastic
منبوذ	Derelict
منتقص من قيمة الشيء	Detractor
موضوعيّة	Objectivity
مومس	Whore
نرجسية	Narcissism
نزوة	Caprice
نظرة تحديقية	Gaze
نَغَميّة	Tonality
هالة	Aura
هاوية	Abyss
هجرة للإقامة في بلاد أخرى	Emigration
هجين	Hybrid

المراجع

Books

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 4th Ed. Rev. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981.

Ackroyd, Peter. *Chatterton*. London: Hamish Hamilton, 1987.

———. *Hawksmoor*. London: Hamish Hamilton, 1985.

Adam, A. K. M. *What Is Postmodern Biblical Criticism?* Minneapolis: Fortress Press, 1995.

Adam, Ian and Helen Tiffin (eds.). *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Calgary: University of Calgary Press, 1990.

Afzal-Khan, Fawzia and Kalpana Seshadri-Crooks (eds.). *The Pre-occupation of Postcolonial Studies*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

Ahmed, Sara. *Differences that Matter: Feminist Theory and Post-modernism*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998.

Allan, Kenneth. *The Meaning of Culture: Moving the Postmodern Critique Forward*. Westport, Co: Praeger, 1998.

Althusser, Louis. *For Marx*. Translated by Ben Brewster. New York: Pantheon, 1969.

———. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Translated by Ben Brewster. London: New Left Books, 1971.

———— and Etienne Balibar. *Reading Capital*. Translated by Ben Brewster. London: NLB, 1975.

Altieri, Charles. *Postmodernism Now: Essays on Contemporaneity in the Arts*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1998.

————. *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Amiran, Eyal and john Unsworth (eds.). *Essays in Postmodern Culture*. New York: Oxford University Press, 1993.

Ankersmit, F. R. *Aesthetic Politics: Political Philosophy Beyond Fact and Value*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Appignanesi, Richard. *Postmodernism for Beginners*. Cambridge: Icon Books, 1995.

Arac, Jonathan. *Critical Genealogies: Historical Situations for Post-modern Library Studies*. New York: Columbia University Press, 1987.

Arato, Andrew and Eike Gebhardt (eds.). *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Urizen Books, 1978.

Art and Ideology Catalogue. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.) *The Post-Colonial Reader*. London; New York: Routledge, 1995.

Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart, 1985.

Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays on Modernism and Postmodernism*. London; New York: Routledge, 1997.

Banville, John. *Doctor Copernicus*. New York: Norton, 1976.

————. *Kepler*. London: Secker and Warburg, 1981.

Barth, John. *Letters*. New York: Putnam's Sons, 1979.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflexions on Photography*.

Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

————. *Image Music Text*. Translated by Stephen Health. New York: Hill and Wang, 1977.

————. *Mythologies*. Translated by Annette Lavers. London: Granada, 1973.

————. *Roland Barthes*. Translated by Richard Howard. 1st American Ed. New York: Hill and Wang, 1977.

Baudrillard, Jean. *Baudrillard Live: Selected Interviews*. Edited by Mike Gane. London; New York: Routledge, 1993.

————. *L'Echange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.

————. *Fatal Strategies*. Translated by Philip Beitchman and W.G. J. Niesluchowski; Edited by Jim Fleming. New York: Semiotext(e); London: Pluto, 1990.

————. *The Revenge of the Crystal: Selected Writings on the Modern Object and its Destiny, 1968-1983*. Edited and Translated by Paul Foss and Julian Pefanis. London: Pluto Press, 1999.

————. *Simulations*. Translated by Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983.

Bauman, Zygmund. *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity and Intellectual*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.

————. *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*. Oxford; Cambridge, Ma: Blackwell, 1995.

————. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge, Ma: Blackwell, 1991.

————. *Postmodern Ethics*. Oxford; Cambridge, Ma: Blackwell, 1993.

Baynes, Kenneth, James Bohman and Thomas McCarthy (eds.). *After Philosophy: End or Transformation?* Cambridge, Ma: MIT Press, 1987.

Bell, Daniel. *The Coming of Post-industrial Society*. New York: Basic, 1973.

———. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic, 1976.

Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London: Methuen, 1980.

Benhabib, Seyla. *Situating the Self: Gender, Community, and Postmodernism in Contemporary Ethics*. New York: Routledge, 1992.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt, Translated by Harry Zohn. New York: Schocken, 1968.

Berger, John. *G*. New York: Pantheon, 1972.

———. *Ways of Seeing*. London: BBC; Harmondsworth: Penguin, 1972.

Bernstein, Richard J. (ed.). *Habermas and Modernity*. Cambridge, Ma: MIT Press, 1985.

Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London; New York: Routledge, 1995.

——— and Douwe Fokkema (eds.). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1997.

Betterton, Rosemary (ed.). *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. London; New York: Pandora, 1987.

Beverley, John [et al.] (eds.). *The Postmodern Debate in Latin America*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.

Bhabha, Homi. *The Locations of Culture*. London; New York: Routledge, 1994.

Bignell, Jonathan. *Postmodern Media Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Birringer, Johannes H. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Bodily Charm: Living Opera. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.

Bove, Paul (ed.). *Early Postmodernism: Foundational Essays*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.

Bowering, George. *Burning Water*. Don Mills, Ontario: General Publishing, 1980.

Boyd, William. *The New Confessions*. London: Hamish Hamilton, 1987.

Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1983.

Braudel, Fernand. *On History*. Translated by Sarah Matthews. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edited and Translated by John Willet. New York: Hill and Wang; London: Methuen, 1964.

Breech, James. *Jesus and Postmodernism*. Minneapolis: Fortress Press, 1989.

Brodribb, Somer. *Nothing Mat(t)ers: A Feminist Critique of Postmodernism*. Toronto: J. Lorimer, 1992.

Brolin, Brent. *The Failure of Modern Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1976.

Brooker, Peter and Brooker Will (eds.). *Postmodern After Images: A Reader in Film, Television and Video*. London: Arnold, 1997.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Random House, 1984.

Burger, Christa and Peter Burger (eds.). *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgrade*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Burgin, Victor (ed.). *Between*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

———. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986.

———. *Thinking Photography*. London: Macmillan, 1982.

Burke, Edmund. *Burke's Politics; Selected Writings and Speeches on Reform, Revolution and War*. Edited by Ross J. S. Hoffman and Paul Levack. New York: A. A. Knopf, 1949.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London; New York: Routledge, 1990.

Cahoone, Lawrence E. (ed.). *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Cambridge, Ma: Blackwell Publishing, 2003.

———. Cambridge, Ma: Blackwell, 1996.

Calinescu, Matei. *Faces of Modernity*. Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1977.

——— and Douwe Fokkema (eds.). *Exploring Postmodernism*. Amsterdam; Philadelphia, Pa: John Benjamins, 1987.

Canary, Robert H. and Henry Kozicki (eds.). *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 1978.

Carmichael, Thomas and Alison Lee (eds.). *Postmodern Times: A Critical Guide to the Contemporary*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 2000.

Carter, Angela. *Blach Venus*. London: Chatto, Windus And Hogarth Press, 1985.

———. *Fireworks: Nine Profane Pieces*. London: Quartet Books, 1974.

———. *Nights at the Circus*. London: Picador, 1984.

———. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. London: Virago, 1979.

Catalogue for Pictures, Artists Space. New York: Committee for the Visual Arts, 1977.

Caute, David. *The Illusion*. New York: Harper and Row, 1972.

Cleto, Fabio (ed.). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

Coetzee, J. M. *Foe*. Toronto: Stoddart, 1986.

Cohen, Leonard. *Beautiful Losers*. Toronto: McClelland and Stewart, 1966.

Collingwood, R. G. *The Idea of History*. Oxford: Clarendon Press, 1946.

Collins, Jim. *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*. New York: Routledge, 1995.

———. *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*. New York: Routledge, 1989.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell, 1989.

Coover, Robert. *The Public Burning*. New York: Viking, 1977.

Cortazar, Julio. *A Manual for Manuel*. Translated by Gregory Rabassa. New York: Pantheon, 1978.

Coward, Rosalind. *Female Desire*. London: Paladin, 1984.

Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Ma: MIT Press, 1993.

Daitch, Susan. *L. C.* London: Virago, 1986.

Danto, Arthur C. *Analytic Philosophy of History*. New York: Cambridge University Press, 1986.

Davis, Douglas. *Artculture: Essays on the Post-Modern*. New York: Harper and Row, 1977.

Davis, Lennard J. *Factual Fictions: The Origins of the English Novels*. New York: Columbia University Press, 1983.

———. *Resisting Novels: Ideology and Fiction*. New York; London: Methuen, 1987.

Davis, Natalie Zemon. *The Return of Martin Guerre*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1983.

De Certeau, Michel. *L'Ecriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

De Lauretis, Teresa (ed.). *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1986.

———. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1987.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Translated by Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

———. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

———. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Spivak. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1976.

———. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Featherstone, Mike. *Consumer, Culture and Postmodernism.* London: Sage, 1991.

———. *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity.* London: sage, 1995.

Ferguson, Margaret and Jennifer Wicke (eds.). *Feminism and Post-Modernism.* Durham, NC: Duke University Press, 1994.

——— [et al.]. *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture.* New York: New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Ma: MIT Press, 1990.

Ferre, Federick. *Being and Value: Toward a Constructive Post-modern Metaphysics.* Albany, NY: State University of New York Press, 1996.

———. *Knowing and Value: Toward a Constructive Postmodern Epistemology.* Albany: State University of New York Press, 1998.

Findley, Timothy. *Famous Last Words.* Toronto: Clarke, Irwin, 1981

———. *The Wars.* Toronto: Clarke, Irwin, 1977.

Flax, Jane. *Disputed Subjects: Essays on Psychoanalysis, Politics and Philosophy.* New York: Routledge, 1993.

———. *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West.* Berkeley: University of California Press, 1990.

Fleski, Rita. *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture.* New York: New York University Press, 2000.

Fletcher, Angus (ed.). *The Literature of Fact.* New York: Comlumbia University Press, 1976.

Fokkema, Douwe and Hans Bertens (eds.). *Approaching Post-modernism.* Amsterdam; Philadelphia, Pa: John Benjamins, 1986.

Foley, Barbara. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction.* Ithaca, NY; London: Cornell University Press, 1986.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel.* London: Edward Arnold, 1927.

Deutsche, Rosalyn [et al.]. *Hans Haacke, Unfinished Business.* Edited by Brian Wallis. New York: New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Ma: MIT Press, 1986.

Difference: On Representation and Sexuality. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.

Docherty, Thomas. *After Theory: Postmodernism/Postmarxism.* London; New York: Routledge, 1990.

——— (ed.). *Postmodernism: A Reader.* New York: Columbia University Press, 1993.

Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History.* Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994.

Doctorow, E. L. *The Book of Daniel.* New York: Bantam, 1971.

———. *Ragtime.* New York: Random House, 1975.

Douzinas, Costas, Peter Goodrich and Yifat Hachamovitch (eds.). *Politics, Postmodernity, and Critical Legal Studies.* New York: Routledge, 1994.

Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism.* Oxford; Cambridge, Ma: Blackwell, 1996.

———. *Saints and Scholars.* London; New York: Verso, 1987.

Easton, Loyd D. and Kurt H. Guddat (eds.). *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society.* Garden City, N. Y.: Doubleday, 1967.

Ebert, Teresa L. *Ludic Feminism and After: Postmodernism, Desire and Labor in Late Capitalism.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.

Eco, Umberto. *The Name of the Rose.* Translated by William Weaver. San Diego; New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

———. *A Theory of Semiotics.* Bloomington; Ind: Indiana University Press, 1976.

Falck, Colin. *Myth, Trutth, and Literature: Towards a True Postmodernism.* Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989.

Foster, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.

———. *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend: Bay Press, 1985.

Foucault, Michael. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Translated by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.

———. *The History of Sexuality*. Translated by Robert Hurley. New York: Vintage, 1980.

Vol. 1: *An Introduction*.

———. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Translated by Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.

———. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon, 1970.

———. *Power/knowledge: Selected Interviews and other Writings, 1972-1977*. Edited by Colin Gordon, Translated by Colin Gordon [et al.]. Brighton, Sussex: Harvester Press, 1980.

Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. Boston, Ma; Toronto: Little Brown; London: Jonathan Cape, 1969.

———. *A Maggot*. Toronto: Collins; London: Jonathan Cape, 1985.

Friedberg, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Fuentes, Carlos. *Terra Nosta*. Translated by Margaret Sayers Peden. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

Gablik, Suzi. *Has Modernism Failed?* London; New York: Thames and Hudson, 1984.

Gaggi, Silvio. *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

Gale, Xin Liu. *Teachers, Discourses, and Authority in the Postmodern Composition Classroom*. Albany: State University of New York Press, 1996.

Garcia Marquez, Gabriel. *Chronicle of a Death Foretold*. Translated by Gregory Rabassa. New York: Ballantine, 1982.

———. *One Hundred Years of Solitude*. Translated by Gregory Rabassa. New York: Avon, 1970.

Garcia-Moreno, Laura and Peter C. Pfeiffer (eds.). *Text and Nation: Cross Disciplinary Essays on Culture and National Identities*. Columbia, SC: Camden House, 1996.

Garner, James Wilford. *Political Science and Government*. New York: [n. pb.], 1928.

Garvin, Harry R. (ed.). *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. Lewisburg, Pa: Bucknell University Press; London: Associated University Press, 1980.

Gass, William H. *Habitations of the Word: Essays*. New York: Simon and Schuster, 1985.

Gauss, Khathleen McCarthy. *New American Photography*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1985.

Geddes, Jennifer (ed.). *Evil After Postmodernism: Histories, Narratives and Ethics*. London; New York: Routledge, 2001.

Graff, Gerald. *Literature Against Itself*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

Grass, Gunter. *The Tin Drum*. Translated by Ralph Manheim. New York: Pantheon, 1962.

Gray, Alasdair. *Lanark: A Life in Four Books*. New York: Harper and Row, 1981.

Green, Jonathan. *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1984.

Grenz, Stanley. *A Primer on Postmodernism*. Grand Rapids, Mich: William B. Eerdmans, 1996.

Haraway, Donna. *Simians, Cybors and Woman: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

Harland, Richard. *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. London; New York: Methuen, 1987.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989.

Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. 2nd Ed. Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 1982.

———. *Paracriticisms; Seven Speculations of the Times*. Urbana, Ill: University of Illinois Press, 1975.

———. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. [n. p.]: Ohio State University Press, 1987.

———. *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*. Urbana, Ill: University of Illinois Press, 1980.

Heath, Stephen. *The Sexual Fix*. London: Macmillan, 1982.

Heble, Ajay. *Landing on the Wrong Note: Jazz, Dissonance, and Critical Practice*. New York: Routledge, 2000.

——— Donna Palmateer Pennee and J. R. Tim Struthers (eds.). *New Contexts of Canadian Criticism*. Peterborough: Broadview Press, 1996.

Hekman, Susan. *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*. Cambridge, Ma: Polity Press, 1990.

Heller, Agnes. *A Philosophy of History in Fragments*. Oxford; Cambridge, Ma: Blackwell, 1993.

——— and Ferenc Fehér. *The Postmodern Political Condition*. Cambridge, UK: Polity Press, 1988.

Hoban, Russell. *Riddley Walker: A Novel*. London: Picador, 1980.

Hobbes, Thomas. *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*. Edited by Sir William Molesworth. London: J. Bohn, 1839-1845.

Hodgins, Jack. *The Invention of the World*. Toronto: Macmillan, 1977.

Hoffman, Gerhard and Alfred Hornung (eds.). *Ethics and Aesthetics: The Moral Turn of Postmodernism*. Heidelberg: C. Winter, 1996.

Hooks, Bell. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.

Humm, Peter, Paul Stigant and Peter Widdowson (eds.). *Popular Fictions: Essays in Literature and History*. London; New York: Methuen, 1986.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London; New York: Routledge, 1995.

———. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York; London: Routledge, 1988

———. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London; New York: Methuen, 1985.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1986.

Jacobs, Jane. *Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage, 1961.

Jameson, Fredric. *Marxism and Form; Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

———. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

———. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

———. *The Prison-house of Language; a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972.

———. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.

Jencks, Charles. *Architecture Today*. New York: Abrams, 1982.

———. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy, 1977.

———. *Late-modern Architecture and Other Essays*. London: Academy, 1980.

———. *Postmodern Classicism: The New Synthesis*. London: Academy, 1980.

——— (ed.). *The Post-modern Reader*. London: Academy Editions; New York: St. Martin's Press, 1992.

———. *What is Postmodernism*? London: Academy Editions, 1996.

Jenkins, Keith (ed.). *The Postmodern History Reader*. London; New York: Routledge, 1997.

Jones, Gayl. *Corregidora*. New York: Random House, 1976.

Kanpol, Barry. *Towards a Theory and Practice of Teacher Cultural Politics: Continuing the Postmodern Debate*. Norwood, NJ: Ablex, 1992.

Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Methuen, 1987.

Kariel, Henry S. *The Desperate Politics of Postmodernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989.

Kaye, Nick. *Postmodernism and Performance*. London: Macmillan, 1994.

Kennedy, William. *Legs*. Harmondsworth: Penguin, 1975.

Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1979.

———. *The Sense of an Ending; Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1967.

King, Ursula (ed.). *Faith and Praxis in a Postmodern Age*. London; New York: Cassell, 1998.

Kingston, Maxine Hong. *China Men*. New York: Ballantine, 1980.

———. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*. New York: Knopf, 1976.

Klinkowitz, Jerome. *Literary Subversions: New American Fiction and the Practice of Criticism*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985.

Kogawa, Joy. *Obasan*. Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1982.

Kolb, David. *Postmodern Sophistications: Philosophy, Architecture, and Tradition*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Komesaroff, Paul A. (ed.). *Troubled Bodies: Critical Perspectives on Postmodernism, Medical Ethics, and the Body*. Durham: Duke University Press, 1995.

Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Ma: MIT Press, 1985.

Kroker, Arthur. *The Possessed Individual: Technology and Postmodernity*. London: Macmillan, 1992.

——— and David Cook. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-aesthetics*. Montreal: New World Perspectives, 1986.

Kuhn, Annette. *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. London; Boston: Routledge and Kegan Paul, 1985.

Kuspit, Donald B. *Redeeming Art: Critical Reveries*. New York: Allworth Press, 2000.

LaCapra, Dominick. *History and Criticism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

———. *History, Politics, and the Novel*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.

———. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

Lather, Patricia Ann. *Getting Smart: Feminist Research and Pedagogy with/in the Postmodern*. New York: Routledge, 1991.

Laura Doan (ed.). *The Lesbian Postmodern*. New York: Columbia University Press, 1994.

Lee, Theresa Man Ling. *Politics and Truth: Political Theory and the Postmodernist Challenge*. New York: State University of New York Press, 1997.

Leitch, Vincent B. *Postmodernism: Local Effects, Global*. Albany, NY: State University of New York Press, 1996.

Lentricchia, Frank and Thomas McLaughlin (eds.). *Critical Terms*

for Literary Study. 2nd Ed. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Lerup, Lars. *Planned Assaults: The Nofamily House, Love/House, Texas Zero*. Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1987.

Linn, Ray. *A Teacher's Introduction to Postmodernism*. Urbana, Ill: National Council of Teachers of English, 1996.

Lippard, Lucy R. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: Dutton, 1976.

Lipsitz, George. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. London; New York: Verso, 1994.

Litowitz, Douglas E. *Postmodern Philosophy and Low*. Lawrence, KA: University Press of Kansas, 1997.

Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: E. Arnold, 1977.

Loewenstein, Karl. *Political Power and Governmental Process*. Chicago: University of Chicago Press, 1957.

Loomba, Ania. *Colonialism-postcolonialism*. London; New York: Routledge, 1998.

Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge; New York: Cambridge University Press 1985.

Lukacs, Georg. *The Historical Novel*. Translated by Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin, 1962.

Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi; Foreword by Fredric Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

———. *The Postmodern Explained: Correspondence, 1982-1985*. Translated by Don Barry, Edited by Julian Pefanis and Morgan Thomas. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

———. *Postmodern Fables*. Translated by Georges Van Den Abbeele. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997.

———. *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance, 1982-1985*. Paris: Galilée, 1986.

———. *Toward the Postmodern*. Edited by Robert Harvey and Mark S. Roberts. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1993.

Madison, Gary B. and Marty Fairbairn (eds.). *The Ethics of Postmodernity: Current Trends in Continental Thought*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1999.

Mailer, Norman. *Of a Fire on the Moon*. Boston: Little Brown, 1970.

Malen, Lenore. *The Politics of Gender, Introduction to the Politics of Gender Catalogue*. Bayside, NY: Queensborough Community College, CUNY, 1988.

Malmgren, Carl Darryl. *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg, Pa: Bucknell University Press, 1985.

Malpas, Simon. *Postmodern Debates*. New York: Palgrave, 2001.

Marshall, Brenda K. *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*. New York: Routledge, 1992.

Martin, Robert K. and George Piggford. *Queer Forster*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

McCaffery, Larry (ed.). *Postmodern Fiction: A Bio-bibliographical Guide*. New York: Greenwood Press, 1986.

McCance, Dawne. *Posts: Re-addressing the Ethical*. Albany: State University of New York Press, 1996.

McClary, Susan. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press, 2000.

McClintock, Anne, Amir Mufti and Ella Shohat (eds.). *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

McGowan, John. *Postmodernism and its Critics*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London; New York: Methuen, 1987.

———. *The Play of Reason: From the Modern to the Postmodern.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Gay Science; With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs.* Translated with Commentary by Walter Kaufmann. New York: Vintage Press, 1974.

———. *On the Genealogy of Morals.* Translated by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Vintage Press, 1968.

———. *The Use and Abuse of History.* Translated by Adrian Collins, with an Introduction by Julius Kraft, 2nd Rev. Ed. New York: Liberal Arts Press, 1957.

———. *The Will to Power.* Translated by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, Edited by Walter Kaufmann. New York: Random House, 1967.

Norris, Christopher. *The Truth About Postmodernism.* Oxford, UK; Cambridge, Ma; USA: Blackwell, 1993.

———. *Truth and the Ethics of Criticism.* Manchester: Manchester University Press, 1994.

———. *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy.* New York; London: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Ockman, Joan (ed.). *Architecture, Criticism, Ideology.* Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1985.

Ondaatje, Michael. *Coming through Slaughter.* Toronto: Anansi, 1976.

———. *Running in the Family.* Toronto: McClelland and Stewart, 1982.

Parker, Roszika and Griselda Pollock (eds.). *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985.* London; New York: Pandora, 1987.

Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce.* Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. 8 vols. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1931-1958.

Mellard, James M. *The Exploded Form: The Modernist Novel in America.* Urbana: University of Illinois Press, 1980.

Michelson, Annette [et al.] (eds.). *October: The First Decade, 1976-1986.* Cambridge, Ma: MIT Press, 1987.

Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

Mink, Louis O. *Historical Understanding.* Edited by Brian Fay, Eugene O. Golob, and Richard T. Vann. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

Mirzoeff, Nicholas. *Bodyscape: Art, Modernity, and the Ideal Figure.* London; New York: Routledge, 1995.

Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

———. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Morawski, Stefan. *The Troubles with Postmodernism.* Foreward by Zygmunt Bauman. London; New York: Routledge, 1996.

Morley, David and Kuan-Hsing Chen. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies.* New York: Routledge, 1996.

Natoli, Joseph P. *A Primer to Postmodernity.* Malden, Ma: Blackwell Publishers, 1997.

——— and Linda Hutcheon (eds.). *A Postmodern Reader.* Albany: State University of New York Press, 1993.

Nehring, Neil. *Popular Music, Gender, and Postmodernism: Anger is an Energy.* Thousand Oaks: Sage Publications, 1997.

Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation.* With a preface by Gerald Graff. Evanston: Northwestern University Press, 1985.

Nichols, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media.* Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Nicholson, Linda J. (ed.). *Feminism.* New York: Routledge, 1990.

Perloff, Marjorie. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

——— (ed.). *Postmodern Genres*. Norman: University of Oklahoma Press, 1989.

Pitkin, Hanna Fenichel. *The Concept of Representation*. Berkeley: University of California Press, 1972.

Portoghesi, Paolo. *After Modern Architecture*. Translated by Meg Shore. New York: Rizzoli, 1982.

———. *Le Inbizioni Dell'architecturra Moderna*. Bari: Laterza, 1974.

———. *Postmodern, the Architecture of the Post-industrial Society*. Translated by Ellen Shapiro. New York: Rizzoli, 1983.

Porush, David. *The Soft Machine: Cybernetic Fiction*. New York; London: Methuen, 1985.

Poster, Mark. *Cultural History and Postmodernity: Disciplinary Readings and Challenges*. New York: Columbia University Press, 1997.

Potter, Russel A. *Spectacular Vernaculars: Hip-hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: State University of New York Press, 1995.

Puig, Manuel. *Kiss of the Spider Woman*. Translated by Thomas Colchie. New York: Random House, 1978.

Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantam, 1965.

———. *Gravity's Rainbow*. New York: Viking, 1973.

———. *V.: A Novel*. New York: Bantam, 1963.

Reed, Ishmael. *Flight to Canada*. New York: Random House, 1976.

———. *Mumbo Jumbo*. Garden City, NY: Doubleday, 1972.

———. *The Terrible Twos*. New York: St Martin's/Marek, 1982.

———. *Yellow Back Radio Broke-Down*. Garden City, NY: Doubleday, 1969.

Rees, A. L. and Frances Borzello (eds.). *The New Art History*. London: Camden Press, 1986.

Roa Bastos, Augusto. *I the Supreme*. Translated by Helen Lane. New York: Aventura, 1986.

Rorty, Richard. *Contingency, Irony and Truth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

———. *Objectivity, Relativism and Truth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

———. *Philosophy and Social Hope*. London; New York: Penguin, 1999.

———. *Truth, Politics and «Post-Modernism»*. Assen: Van Gorcum, 1997.

Rose, Margaret A. *The Post-Modern and the Post-Industrial: A Critical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Rosenberg, Harold. *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture and Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

Rosler, Martha. *3 Works*. Halifax, NS: Nova Scotia College of Art and Design, 1981.

Ross, Andrew. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. London; New York: Routledge, 1989.

——— (ed.). *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Rousseau, Jean-Jacques. *Du Contrat social*. Paris: [s. n.], 1762.

Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. London: Picador, 1981.

———. *Shame*. London: Picador, 1983.

Russell, Charles. *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1985.

Said, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic, 1975.

———. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.

———. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

———. *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983.

Sardar, Ziauddin. *Postmodernism and the Other: The New Imperialism of Western Culture*. London: Pluto Press, 1998.

Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. New York; London: Harvester Wheatsheaf, 1996.

Schiralli, Martin. *Constructive Postmodernism: Toward Renewal in Cultural and Literary Studies*. Westport, Co: Bergin and Garvey, 1999.

Schmidt, Burgharr. *Postmoderne - Strategien des Vergessens: ein Kritischer Bericht*. Darmstadt; Neuwied: Lucheterhand, 1986.

Scott, Chris. *Antichthon*. Montreal: Quadrant, 1982.

Second Sight: Biennial IV: San Francisco Museum of Modern Art, 21 September-16 November 1986. Foreword by Henry T. Hopkins. San Francisco: The Museum, 1986.

Shildrik, Margrit. *Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and (Bio)ethics*. London; New York: Routledge, 1997.

Siegle, Robert. *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1986.

Silverman, Hugh J. (ed.). *Postmodernism: Philosophy and the Arts*. New York; London: Routledge, 1990.

Sim, Stuart (ed.). *The Icon Critical Dictionary of Postmodern thought*. Cambridge: Icon Books, 1998.

———. *The Routledge Critical Dictioonary of Postmodern Thought*. Cambridge: Icon Books, 1999.

Simons, Herbert W. and Michael Billing (eds.). *After Postmodernism: Reconstructing Ideology Critique*. London: Sage, 1994.

Sloterdijk, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Translated by Micheal Eldred. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Slouka, Mark. *War of the Worlds: Cyberspace and the High-tech Assault on Reality*. New York: Basic Books, 1995.

Smith, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Smythe, Edmund J. (ed.). *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London: Batsford, 1991.

Snitow, Ann [et al.]. (eds.). *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell, 1967.

———. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

Southgate, Beverly. *Postmodernism in History: Fear or Freedom?* London; New York: Routledge, 2003.

Spanos, William V. *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge, La: Louisiana State University Press, 1987.

Spiegelman, Art. *Maus: A Survivor's Tale*. New York: Pantheon, 1986.

Vol. 1: «My Father Bleeds History».

Vol. 2: «And Here My Troubles Began».

Steiner, Wendy (ed.). *Image and Code*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Harmondsworth: Penguin, 1967.

Stevick, Philip. *Alternative Pleasures: Postrealist Fiction and the Tradition*. Urbana: University of Illinois Press, 1981.

Sukenick, Ronald. *In From: Digressions on the Act of Fiction*. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1985.

Suskind, Patrick. *Perfume: The Story of a Muderrer*. Translated by John E. Woods. New York: Knopf, 1986.

Swan, Susan. *The Biggest Modern Woman of the World*. Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1983.

Swift, Graham. *Waterland*. London: Heinemann, 1983.

———. *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. New York: New Museum of Comtemporary Art; Cambridge, Ma: MIT Press, 1987.

Ward, lan. *Kantianism, Postmodernism and Critical Legal Thought*. Dordrecht: Kluwer Academic, 1997.

Warrender, Howard. *The Political Philosophy of Hobbes, His Theory of Obligation*. Oxford: Clarendon Press, 1957.

Waugh, Patricia (ed.). *Postmodernism: A Reader*. London: Edward Arnold, 1992.

———. *Practicing Postmodernism/Reading Modernism*. London: Edward Arnold, 1992.

Webster, Frank. *The New Photography: Responsibility in Visual Communication*. London: Calder, 1980.

Weedon, Chris. *Feminist and Poststructuralist Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

Wheale, Nigel (ed.). *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*. London; New York: Routledge, 1995.

White, Hayden V. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

———. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

———. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

White, Stephen K. *Political Theory and Postmodernism*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991.

Wiebe, Rudy Henry. *The Temptations of Big Bear*. Toronto: McClelland and Stewart, 1973.

Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

———. *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

Tafuri, Manfredo. *Theories and History of Architecture*. London: Granada, 1980.

Tanner, Tony. *City of Words: American Fiction, 1950-1970*. New York: Harper and Row, 1971.

Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resisdence in Nineteenth-Century*. France, NY: Cornell University Press, 1985.

Thiher, Allen. *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Thomas, Audrey. *Intertidal Life*. Toronto: Stoddart, 1984.

Thomas, D. M. *The White Hotel*., Harmondsworth: Penguin.

Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1985.

Trachtenberg, Stanley (ed.). *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*. Westport, Co: Greenwood Press, 1985.

Tregebov, Rhea (ed.). *Work in Progress: Building Feminist Culture*. Toronto: Women's Press, 1987.

Trenner, Richard (ed.). *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Princeton, NJ: Ontario Review Press, 1983.

Vargas Llosa, Mario. *The Perpetual Orgy: Flaubert and Madame Bovary*. Translated by Helen Lane. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.

———. *The War of the End of the World*. Translated by Helen R. Lane. New York: Ferrar, Straus and Giroux, 1984.

Vattimo, Gianni. *La Fine della modernita: Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*. Milan: Garzanti, 1985.

Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, 1971.

Wallis, Brian (ed.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston, Ma: Godine, 1984.

Williams, Nigel. *Star Turn*. London; Boston: Faber and Faber, 1985.

Williams, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950*. Garden City, NY: Doubleday, 1960.

Wolf, Christa. *Cassandra: A Novel and Four Essays*. Translated by Jan van Heurck. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

———. *No Place on Earth*. Translated by Jan van Heurck. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982.

———. *Patterns of Childhood*. Translated by Ursule Molinaro and Hedwig Rappolt. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980.

Wolin, Sheldon S. *Politics and Vision; Continuity and Innovation in Western Political Thought*. Boston: Little Brown, 1960.

Wood, Nancy V. *Perspectives on Argument*. 3rd Ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2001.

Young, Robert. *White Mythologies: Writing History and the West*. London; New York: Routledge, 1990.

Žižek, Slavoj. *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge, 1992.

———. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Ma: MIT Press, 1991.

Zurbrugg, Nicholas. *The Parameters of Postmodernism*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993.

Periodicals

Abbas, M. A. «Photography/Writing/Postmodernism.» *Minnesota Review:* n. s. 23, Fall 1984.

Altieri, Charles. «From Symbolist thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics.» *Boundary*: vol. 21, no. 3, 1973.

Andre, Linda. «The Politics of Postmodern Photography.» *Minnesota Review*: n. s. 23, 1984.

Appiah, Kwame Anthony. «Is the «Post-» in «Postmodernism» the

«Post-» in «Postcolonial«?» *Critical Inquiry*: vol. 17, no. 2, 1991.

Barber, Bruce Alistair. «Appropriation/expropriation: Convention or Intervention?» *Parachute*: no. 33, December-February 1983-1984.

Barth, John. «The Literature of Exhaustion.» *Atlantic*: vol. 220, no. 2, August 1967.

———. «The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction.» *Atlantic*: vol. 245, no. 1, January 1980.

Bellavence, Guy. «Review of Magnificent Obsession.» *Parachute*: vol. 42, 1986.

Benhabib, Seyla. «Epistemologies of Postmodernism: A Rejoinder to Jean-Francois Lyotard.» *New German Critique*: no. 33, Fall 1984.

Bennett, David. «Wrapping up Postmodernism: The Subject of Consumption Versus the Subject of Cognition.» *Textual Practice*: vol. 1, no. 3, Winter 1987.

Berube, Michael. «Just the Fax, Ma'am, or, Postmodernism Journey to Decenter.» *Village Voice*, October 1991.

Bhabha, Homi. «Minority Maneuvers and Unsettled Negociations.» *Critical Inquiry*: vol. 23, no. 3, Spring 1997.

Bois, Yve-Alain. «The Antidote.» *October*: no. 39, Winter 1986.

Bredbeck, Gregory W. «The New Queer Narrative: Intervention and Critique.» *Textual Practice*: vol. 9, no. 3, Winter 1995.

Chow, Rey. «Rereading Mandarin Ducks and Butterflies: A Response to the «Postmodern» Condition.» *Cultural Critique*: vol. 5, Winter 1986-1987.

Clarkson, David. «Sarah Charlesworth: An Interview.» *Parachute*: vol. 49, 1987-1988.

Collins, James. «Postmodernism and Cultural Practice: Redefining the Parameters.» *Screen*: vol. 28, no. 2, Spring 1987.

Corrigan, Philip. «Information: A Short Organum for Photo-Graph Working.» *Photo Communique*: Fall 1985.

Creed, Barbara. «From Here to Modernity: Feminism and Post-Modernism.» *Screen*: vol. 28, no. 2, Spring 1987.

Crimp, Douglas. «The Photographic Activity of Postmodernism.» *October*: vol. 15, Winter 1980.

———. «Pictures.» *October*: vol. 8, Spring 1979.

———. «The Postmodern Museum.» *Parachute*: vol. 46, March-May 1987.

Davidson, Michael. «The Languages of Postmodernism.» *Chicago Review*: vol. 27, no. 1, Summer 1975.

Davis, Douglas «Late Postmodern: The End of Style.» *Art in America*: n. s. 6, June 1987.

———. «Post-everything.» *Art in America*: vol. 68, no. 2, February 1980.

Davis, Mike. «Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism.» *New Left Review*: vol. 151, May-June 1985.

Davis, Peter. «Prince Charles Narrowly Escapes Beheading.» *Esquire*: April 1988.

Derrida, Jacques. «Sending: On Representation.» *Social Research*: vol. 49, no. 2, Summer 1982.

During, Simon. «Postmodernism or Post-Colonialism Today.» *Textual Practice*: vol. 1, no. 1, 1987.

Eagleton, Terry. «Capitalism, Modernism and Postmodernism.» *New Left Review*: vol. 152, 1985.

———. «The End of English.» *Textual Practice*: vol. 1, no. 1, 1987.

Ebert, Teresa L. «The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction.» *Poetics Today*: vol. 1, no. 4, 1980.

Eco, Umberto. «A Guide to the Neo Television of the 1980s.» *Framework*: vol. 25, 1984.

Folland, Tom. «Review of Astrid klein at the Ydessa Gallery.» *Parachute*: vol. 50, 1988.

Friedberg, Anne. «Les Flaneurs du mal (1): Cinema and the Postmodern Condition.» *PMLA*: vol. 106, no. 3, 1991.

Frow, John. «Tourism and the Semiotics of Nostalgia.» *October*: vol. 57, Summer 1991.

Giddens, Anthony. «Modernism and Post-Modernism.» *New German Critique*: vol. 22, Winter 1981.

Goldberg, Vicki. «The Borrowers: How they Play the Game of Appropriation Today.» *American Photographer*: May 1988.

Graff, Gerald. «The Myth of the Postmodernist Breakthrough.» *TriQuarterly*: vol. 26, Winter 1973.

———. «Under our Belt and off our Back: Barth's LETTERS and Post-modern Fiction.» *TriQuarterly*: vol. 52, Fall 1981.

Graham, Robert. «Ritual and Camera.» *Parachute*: vol. 39, 1985.

Greenberg, Clement. «Modern and Post-modern.» *Arts Magazine*: vol. 54, no. 6, February 1980.

Grossberg, Laurence. «The Indifference of Television.» *Screen*: vol. 28, no. 2, Spring 1987.

Hassan, Ihab. «Pluralism in Postmodern Perspective.» *Critical Inquiry*: vol. 12, no. 3, 1986.

———. «Postmodernism.» *New Literary History*: vol. 3, no. 1, Autumn 1971.

Hayman, David. «Double Distancing: An Attribute of the «Post-modern» Avant Grade.» *Novel*: vol. 12, no. 1, Fall 1978.

Hayward, Philip and Paul Kerr. «Introduction.» *Screen*: vol. 28, no. 2, 1987.

Heble, Ajay. «Re-ethicizing the Classroom: Pedagogy, the Public Sphere, and the Postcolonial Condition.» *College Literature*: vol. 29, no. 1, Winter 2001.

Hoffman, Gerhard, Alfred Hornung and Rüdiger Kunow. «'Modern,' 'Postmodern,' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of Twentieth-Century Literature.» *Amerikastudien*: vol. 22, no. 1, 1977.

Hutcheon, Linda. «The Post Always Rings Twice: The Post-modern and the Postcolonial.» *Textual Practice*: vol. 8, no. 2, 1994.

James, Carol Plyley. «No, Says the Signified»: The «Logical Status» of Words in Painting.» *Visible Language*: vol. 19, no. 4, 1985.

Jameson, Fredric. «Marxism and Historicism.» *New Literary History*: vol. 11, no. 1, 1979.

———. «On Magic Realism in Film.» *Critical Inquiry*: vol. 12, no. 2, 1986.

———. «The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate.» *New German Critique*: vol. 33, 1984.

———. «Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism.» *New Left Review*: vol. 146, 1984.

Kibbins, Gary. «The Enduring of the Artsystem.» *Open Letter 5th Series*: vol. 5, no. 6, 1983.

Köhler, Michael. «Postmodernismus»: Ein begriffsgeschichtlicher Uberblick.» *Amerikatudien*: vol. 22, no. 1, 1977.

Kramer, Hilton. «Postmodern: Art and Culture in the 1980s.» *New Criterion*: vol. 1, no. 1, 1982.

Krauss, Rosalind. «John Mason and Post-modernist Sculpture: New Experiences, New Words.» *Art in America*: vol. 67, no. 3, 1979.

Kruger, Barbara. «Taking» Pictures: Photo-Texts by Barbara Kruger.» *Screen*: vol. 23, no. 2, 1982.

Latimer, Dan. «Jameson and Post-modernism.» *New Left Review*: vol. 148, 1984.

Lippard, Lucy R. «Sexual Politics, Art Style.» *Art in America*: vol. 59, no. 5, 1971.

———. «Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s.» *Art Journal*: vol. 40, no. 1-2, Autumn-Winter 1980.

Lyotard, Jean-Francois. «Answering the Question: What is Postmodernism?» *Diacritics:* vol. 14, no. 3, 1984.

MacCabe, Colin. «The Discursive and the Ideological in Film: Notes on the Conditions of Political Intervention.» *Screen*: vol. 19, no. 4, Winter 1978-1979.

Madison, James «The Federalist no. 10.» *Journal of Politics*: November 1787.

———. «The Federalist no. 63.» *Journal of Politics*: March 1788.

Malmgren, Carl Darryl. «From Work to Text,» The Modernist and Postmodernist Kunstlerroman.» *Novel*: vol. 21, no. 1, 1987.

Manent, Pierre. «Modern Democracy as a System of Separations.» *Journal of Democracy*: vol. 14, no. 1, January 2003.

Marzorati, Gerald. «Art in the (Re)making.» *Art News*: May 1986.

Miller, Warren E. and Donald E. Stokes. «Constituency Influence in Congress.» *American Political Science Review*: vol. 57, no. 1, March 1963.

Muller, Heiner. «Reflections on Post-modernism.» *New German Critique*: vol. 16, 1979.

Mulvey, Laura. «Magnificent Obssession.» *Parachute*: vol. 42, 1986.

———. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *Screen*: vol. 16, no. 3, 1975.

Nagele, Rainer. «Modernism and Postmodernism: The Margins of Articulation.» *Studies in 20th Century Literature*: vol. 5, no. 1, 1980.

Nead, Linda. «Representation, Sexuality and the Female Nude.» *Art History*: vol. 6, no. 2, 1983.

Odin, Jaishree K. «The Edge of Difference: Negociations Between the Hypertextual and the Postcolonial.» *Modern Fiction Studies*: vol. 43, no. 3, 1997.

Owens, Craig. «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part II.» *October*: vol. 12, 1980.

———. «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part II.» *October*: vol. 13, 1980.

———. «Representation, Appropriation and Power.» *Art in America*: vol. 70, no. 5, 1982.

Palmer, Richard E. «Postmodernity and Hermeneutics.» *Boundary*: vol. 25, no. 2, 1977.

Paterson, Janet. «Le Roman «postmoderne»: Mise au point et perspectives.» *Canadian Review of Comparative Literature*: vol. 13, no. 2, 1986.

Raulet, Gerard. «From Modernity as One-way Street to Postmodernity as Dead End.» *New German Critique*: vol. 33, 1984.

Rawson, Claude. «A Poet in the Postmodern Playground.» *Times Literary Supplement*: 4 July 1986.

Roberts, John. «Postmodern Television and Visual Arts.» *Screen*: vol. 28, no. 2, 1987.

Rorty, Richard. «Habermas, Lyotard et la postmodernite.» *Critique*: vol. 442, 1984.

———. «Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism.» *Monist*: vol. 64, 1981.

Rosso, Stefano. «A Correspondence with Umberto Eco.» translated by Carolyn Springer. *Boundary*: vol. 212, no. 1, Fall 1983.

Rowe, John Carlos. «Modern Art and the Invention of Postmodern Capital.» *American Quarterly*: vol. 39, no. 1, 1987.

Russell, Charles. «Subversion and Legitimation: The Avant-garde in Postmodern Culture.» *Chicago Review*: vol. 33, no. 2, 1982.

Said, Edward W. «Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors.» *Critical Inquiry*: vol. 15, no. 2, 1989.

Samuel H., Beer. «The Representation of Interests.» *American Political Science Review*: LI, September 1957.

Savoy, Eric. «You Can't Go Homo Again: Queer Theory and the Foreclosure of Gay Studies.» *English Studies in Canada*: 1995.

Scherpe, Klaus R. «Dramatization and De-dramatization of «the End»: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Postmodernity.» *Cultural Critique*: vol. 5, 1986-1987.

Silliman, Ron. «Postmodernism»: Sign for a Struggle for the Sign.» *Poetics Journal*: vol. 7, 1987.

Siska, William C. «Metacinema: A Modern Necessity.» *Literature/Film Quarterly*: vol. 7, no. 1, 1979.

Solomon-Godeau, Abigail. «Winning the Game When the Rules have been Changed: Art Photography and Postmodernism.» *Screen*: vol. 25, no. 6, 1984.

Squiers, Carol. «Diversionary (Syn)tactics: Barbara Kruger has her Way with Words.» *ARTnews*: vol. 86, no. 2, 1987.

Starenko, Michael. «What's an Artist to Do? A Short History of Postmodernism and Photography.» *Afterimage*: January 1983.

Stephanson, Anders. «Regarding Postmodernism - A Conversation with Fredric Jameson.» *Social Text*: vol. 17, 1987.

Stimpson, Catherine R. «Nancy Reagan Wears a Hat: Feminism and its Cultural Consensus.» *Critical Inquiry*: vol. 14, no. 2, 1988.

Thornton, Gene. «Post-modern Photography: It Doesn't Look «Modern» at all.» *ARTnews*: vol. 78, no. 4, 1979.

Waller, Marguerite. «Academic Tootsie: The Denial of Difference and the Difference it Makes.» *Diacritics*: vol. 17, no. 1, 1987.

Ward, Andrea. «Interview with Frederic [sic] Jameson.» *Impulse*: vol. 13, no. 4, 1987.

Wellmer, Albrecht. «On the Dialetctic of Modernism and Postmodernism.» Translated by David Roberts. *Praxis International*: vol. 4, no. 4, 1985.

White, Hayden V. «Historical Pluralism.» *Critical Inquiry*: vol. 12, no. 3, 1986.

———. «The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory.» *History and Theory*: vol. 23, no. 1, 1984.

———. «The Value of Narrativity in the Represetation of Reality.» *Critical Inquiry*: vol. 7, no. 1, 1980.

Wolin, Richard. «Modernism Versus Postmodernsim.» *Telos*: vol. 62, 1985.

Wollen, Peter. «Photography and Aesthetics.» *Screen*: vol. 19, no. 4, 1978.

Studies and Reports

Friedberg, Anne. «Mutual Indifference: Feminism and Postmodernism.» Unpublished Manuscript, 1988.

Lee, Alison. «Realism Doesn't...: The Challenge of Postmodernism.» (January 1, 1988). ETD Collection for McMaster University. Paper AAINL42370.

Scott, Helen Claire. «Idealogies of Postcolonialism: How Postmodernism Mystifies the History and Persistence of Imperialism.» PHD Dissertation, Brown University, 1996.

الفهرس

ـ ب ـ

- ش -

- ظ -

- ع -

- غ -

- ف -

ـ ك ـ

ـ ل ـ

- م -

- ن -

ـ هـ ـ

ـ و ـ

ـ ي ـ